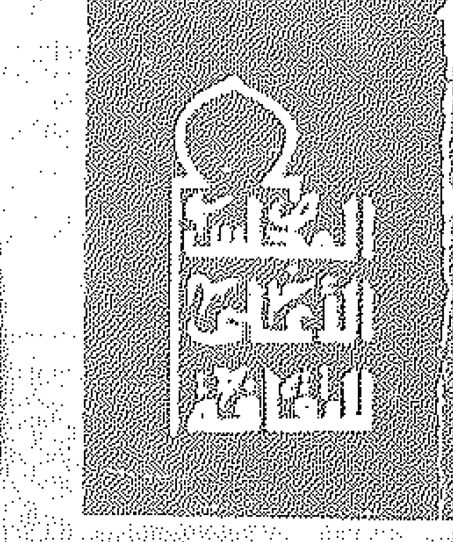


لورينزو فيلشس

التلفزيون في الحياة اليوميّة

ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح

المشروع القومي للترجمة

175

المشروع القومى للترجمة

التليفزيون فى الحياة اليومية

تأليف
لورينزو فيلشس

ترجمة
وجيه سمعان عبد المسيح

Lorenzo Vilches
La Télévision dans La vie
Quotidienne - Editions Apogée

مقدمة

يسعى هذا الكتاب إلى أن يستعرض آثار التليفزيون منذ اختراعه حتى يومنا هذا ، ويستهدف تقديم بانوراما عامة لأهم الدراسات النظرية والتجريبية التى أسفرت عنها البحوث الدولية المتعلقة بتأثير التليفزيون ، وفى الواقع فإن ثمار هذه الأعمال متناثرة فى معظم الأحيان فى مقالات نشرتها مجلات متخصصة وكتب وتقارير رسمية ورسائل جامعية ومحاضرات ألقيت أثناء انعقاد مؤتمرات علمية . والأهمية التى اكتسبها موضوع آثار التليفزيون على المجتمع والثقافة المعاصرة لا يضاهيها إلا غياب رؤية نقدية شاملة ، وإن كتاب جيمس هالوران عن هذا الموضوع الصادر باللغة الإنجليزية فى عام ١٩٧٠ ، برغم ماينطوى عليه بلاريب من أهمية وفائدة على صعيد التعميم العلمى ، فإنه للأسف لم يتضمن اسهامات نظرية الصحافة ولانظرية البناء الاجتماعى للواقع ولا سيميوطيقا الاتصال التى تبدو اليوم لاغنى عنها لمعرفة ودراسة ظاهرة التليفزيون وذلك لأن هذه النظريات وتلك المناهج انتشرت علي وجه التحديد وجرى تعميمها بداية من السبعينيات . بيد أننا مازلنا مدينين له بأفكاره عن التليفزيون ليس من خلال مطبوعاته فحسب بل أيضا بفضل نصائحه النيرة التى أسداها لنا إبان إعداد هذا الكتاب .

وكون آثار التليفزيون تتسم بطابع حالى مستديم ، فضلا عن تجدد الأطر العلمية المستخدمة فإن ذلك يؤكد أهمية القيام بدراسة مبتكرة جديدة من شأنها أن تعمل على :

– تيسير الانتفاع بالمجالات المختلفة للدراسات المتعلقة بالتليفزيون ، ابتداء من منطلقات منهجية متماسكة وذلك باستعراض الاتجاهات العامة بقضية الآثار وتوضيح النتائج الأساسية من واقع تقديم أمثلة ونماذج واقعية ملموسة ؟

– شرح أنماط وتقنيات ومدارس البحث التى تكمن وراء مختلف نظريات وموضوعات الدراسة .

– استخلاص رؤية نقدية للنظريات والمناهج الأكثر فائدة للبحث المتعلق بآثار وسائل الإعلام ومضامينها وعلاقاتها بالمجتمع .

– إعداد بيان متوازن قدر الإمكان بنتائج وجوانب البحوث المتعلقة بالتليفزيون دون تعمد البحث عن تعميمات يمكنها أن تحبذ طراز من نظريات البحث أو فروعه العلمية أو تقنياته ، ولاتوجد حتى اليوم أى نظرية استوفت تماما موضوع الآثار .

ويمكن اعتبار هذا الكتاب بمثابة تأريخ للتأثير الاجتماعى للتليفزيون ، بيد أنه لايزعم تقديم عرض تاريخى للدراسات وإنما يسعى بالأجدى إلى رسم خارطة للآثار ومجالات موضوعاتها الأساسية من خلال تطور نظريات ومنهجيات البحث . ومع ذلك لم نتخل عن استعراض المشاكل الملموسة التى تؤثر على عالم التليفزيون ومضاعفاتها الاجتماعية . ومن ثم فإننا نقدم ، مثلا ، تحليلا للأفكار المسبقة الثقافية فى ارتباطها بوسائل الإعلام الجديدة التى أسفرت عن ضروب من اليوتوبيا والإدانات المبتسرة (الفصل الأول) . ومن جهة أخرى ما القدر الذى يمكن اعتباره مؤكدا ، وماوذلك الذى يندرج فى عداد الشكوك المعممة فيما يتعلق بالآثار المزعومة للعنف التليفزيونى ؟ وكيف . ينظر إلى مشكلة جمهور الأطفال والتلاعب الإعلانى (الفصل الثانى) وهل مازالت مفاهيم الاغتراب ، فى سياق أيديولوجى ، باعتبارها التأثير الأساسى للتليفزيون لها قدر من الصحة والاستمرارية وهل مازال التليفزيون تعبيرا عن الأيدولوجية المهيمنة للثقافة البورجوازية فى مواجهة جمهور ينتمى إلى ثقافة أخرى (الفصل الرابع) .

إن التليفزيون لايقتصر على نقل البرامج والمضامين فحسب ، وإنما هو قبل كل شىء شكل للثقافة الاجتماعية وبذلك فإنه يقيم مع المشاهدين علاقة مشاركة (تواطؤ) بما يخرجه بالضرورة ثنائية علاقة السيطرة والخضوع (مُسَيطر / مُسَيَّطر عليه) . وإذا كان الأمر كذلك فما هى الشفرات (الكودات) والعلامات (الأمارات) التى ترتكز عليها هذه العلاقة الاتصالية ؟ (الفصل الخامس) . وما هى السلطة الفعلية للتليفزيون فى الحياة السياسية ومامدى تأثيره على رأى المواطنين ؟ وما حجم تأثيره على الناخبين الذين يتابعون الأخبار التليفزيونية ؟ (الفصل السادس) . كما أن التليفزيون لايبدو أنه يحدث تأثيرات مباشرة ولكنه فعال على نحو لايدحض عندما يتعلق الأمر بتكوين تصور للواقع اليومى ويمكن أن يحدد ، فى بعض الأوساط الاجتماعية ، مواقف واتجاهات ازاء الجريمة أو الجنس أو التمييز (الفصل السابع) ، وعلى ذلك كيف يفسر الشغف الشعبى بالمسلسلات التليفزيونية ؟ فهل تلك ظاهرة للإمبريالية الثقافية فحسب أم أنها تأثير جمالى جماهيرى ؟ ، وهل ثمة وصفة تفسر نجاح مسلسلات مثل دالاس ؟ وماهى أنماط استقبال المسلسلات ؟ (الفصل الثامن) . وماهى نماذج البرمجة الدولية التى تعنينا إبان السنوات القادمة ؟ وإلى أى مدى تحدث عولمة التليفزيون وتسويقه تأثيراتها على إعداد البرامج فى الأجل الطويل (الفصل التاسع) .

وبعد أن تم التعليق على ما أحرز من تقدم وما حدث من تراجع وتشتت إبان تاريخ البحث الخاص بالتليفزيون – وكذلك على النتائج المشوشة فى أغلب الأحيان التى يتم التوصل إليها حالما يتم التعرض للدور الذى تضطلع به وسائل الإعلام فى المجتمع

– فقد يلوح من المستحيل ، إن لم يكن ادعاءً على أقل تقدير ، استخلاص بعض الاستنتاجات العامة من الكمية الهائلة من المؤلفات التى سيجرى التعليق عليها بكيفية انتقادية فى الصفحات التالية . بيد أننا حاولنا أن نقيم على نحو يتطلع إلى المستقبل التحولات النظرية العميقة التى تؤثر على الدراسات المتعلقة بالتليفزيون بغية تفادى أن نظل فى أسر الفيض المشوش من النتائج المتناقضة التى يواجهها كل من يهتم بتاريخ تيارات البحث .

ويبرز هذا الكتاب ، فى تعبيرات عامة ، جانبين أساسيين فى نظرية آثار التليفزيون . أولا : التخلى التدريجى عن الطرق والأساليب التجريبية والكمية لصالح البحث الأكثر اهتماما بضرورة دراسة التليفزيون ليس باعتباره موضوعا (أو شيئا) فى حد ذاته ، وإنما بالأحرى فى علاقته بالمجتمع وبوسائل الإعلام الأخرى ، وفوق كل ذلك فى علاقته بوسائل الاتصال الجماهيرى عامة . وثانيا العلاقة الثابتة بين التليفزيون والعلوم التجريبية والإنسانية التى تميز تاريخ وسائل الإعلام بأسره . وفى مجال البحوث المتعلقة بالآثار هناك تياران فكريان رئيسيان حول دور التليفزيون فى المجتمع . وبالنسبة للبعض ، فإنه ينبغى للتليفزيون ، بوصفة شكلا للتعبير عما هو اجتماعى ، أن يتطور نحو ما يمكن أن يكون لسانا أو وسيلة للعلوم الاجتماعية ، ومن ثم فإنه يتحول ، متجاوزا المصالح السياسية والاقتصادية والإيدولوجية ، إلى وسيلة إعلامية نقدية قادرة على بث صورة موضوعية للمجتمع ، بما يعنى ذلك الذى تحاول السيكولوجيا والسوسيولوجيا على وجه التحديد أن تبينه انطلاقا من المنهجيات الخاصة بكل منهما . ومن وجهة نظرية ، ينجم ، علي ما يبدو ، لونٌ من التشكيك الجذرى المستوحى من النقد السوسيولوجى فى مطلع القرن الذي اعتبر أن وسائل الإعلام تفضى حتما إلى أن تصبح أداه في خدمة السلطة والاعلانات ، وحيث يُظهر له أن التليفزيون بحكم ما ينطوى عليه من امكانيات تقنية ، وسيلة للسيطرة وليس للانعتاق . ونجد فى الدراسات التجريبية عن آثار التليفزيون وجهة النظر التى يتبناها «عالم المختبر» الذى يسعى إلى إيجاد تفسير سببى لموضوع سبق عزله ؛ وهذه الأعمال ، سواء فيما يختص بالآثار المباشرة أو الآثار غير المباشرة ، تستحوذ على قدر كبير من اهتمامات الأوساط العلمية الدولية .

بيد أن آخرين يرون أن الوسيلة التليفزيونية تقدم لنا الواقع نفسه عبر الصور التى تلتقطها من العالم ، وليس مجرد تفسير الواقع والتلاعب به . وبالنسبة لهذا الفرع من البحث فإن الأفكار المتعلقة بالسرد والنماذج البلاغية تتيح التفكير فى التليفزيون بوصفه موضع إنتاج الأنساق الرمزية ، أى «الحكايات التاريخية» بالمعنى الذى يقصده

فايتمو Vattimo (١٩٩٠) فى نقده لمفهوم «المجتمع الشفاف» ويمكن أن نعزو إلى هذا التيار وإلى اولئك الذين يهتمون بمفهوم «الخطاب المتلفز» ، معظم الدراسات التى تعد التليفزيون موضع الإنتاج الاجتماعى للواقع .

وأخيراً وبعد قراءة الإسهامات الرئيسية لآثار التليفزيون فإننا نعتقد أنه قد يكون من الخطأ التأكيد ، كما دافعت السوسيولوجيا النقدية ، على أن التلاعب بتوافق الآراء هو الثمرة الوحيدة لاختراع التليفزيون أو ، كما دافع النقد الثقافى والفنى أيضًا ، فإن الأوضاع التقنية التى تتيح إعادة الانتاج الغزيرة المتماثلة وكذلك آنية الاتصالات عن بعد تتجه إلى أن تجعل أى رسالة عادية ومألوفة على الفور . وعلى العكس فثمة أسباب وجيهة ، على نحو ما حاولنا استعراضه طوال هذا الكتاب ، تحمل على الاعتقاد بأنه يمكن التمييز بين شروط التلاعب أو الاغتراب الثقافى لنظام اتصالى على غرار التليفزيون وبين عناصر التغيير الثقافى والجمالى والتقنى التى تستعين بها هذه الوسيلة الإعلامية وتنفذها . ولايعد مجتمع المشهد التليفزيونى مظهرا لسطحية وعرضية الثقافة المعاصرة أو مجتمع المظاهر الذى تتلاعب به السلطة فحسب ، بل هو أيضا تعبير عن تنوع شديد فى الخبرات الثقافية والجمالية من قبل الجماهير التى تنظر على نحو نسبى شديد إلى مفهوم الواقع وتظهر دراية بالغة بغموض وعدم ثبات الاستقبال تماما مثل حسن تفهم أشكال الوسيلة الاعلامية ومضامينها . ومن هذا المنظور العام فإن التليفزيون ليس حسنا أو ضارا فى حد ذاته . فهو وسيلة إعلامية كما كانت الموسيقى والأدب من قبل ، يعبر عن المجتمع المعاصر من خلال الحكايات السردية للحياة اليومية وتخيلاتها وشعائرها ، دون أن ينشد موضوعية الواقع كما تفعل العلوم البحتة .

الفصل الأول

منشأ النقد التليفزيونى

كان التليفزيون فى بدايته نظام بث للإشارات ولاستقبالها . ولم يكن أحد يعرف أبدا فيما يمكن أن يستخدم . ولم يبين مخترعوه وظيفته كما أن المجتمع لم يحدد إطاره القانونى ولم تكن لدى أحد من الناس أى فكرة عن استعماله .

وأدى افتقاد وظائف معينة للوسيلة التليفزيونية إلى أن تغدو أداة متاحة ، منذ البدء للسلطة السياسية والاقتصادية ، وذلك حتى قبل أن تصبح الرسائل والبرامج على الصعيد الثقافى مبعث انشغال علماء الاجتماع وعلماء وسائل الإعلام .

وحالما توحدت الصورة الفوتوغرافية مع المصباح السحرى فإن الغرفتين المظلمتين أفسحتا المجال للسينما توغراف ، لكن نشأة التليفزيون مصدرها ائتلاف التلغراف والتليفون ، وهو ما أعقبه حدوث تحولات تكنولوجية غير مسبوقة أثمرت فى الثمانينيات ما أطلق عليه اسم Video-Communication interactive ، ثمرة الجمع بين التليفون والتليفزيون والمعالجة الآلية للمعلومات أو ما يعرف باسم المعلوماتية .

ويعتبر التليفزيون من الناحية التقنية وسيلة بث شبه فورية تتابع فيه ٢٥ صورة في الثانية فى حركة منتظمة متعاقبة . ويتحقق البث التليفزيونى بفضل وجود كاميرا ونظام بث الصورة على الشاشة (نظام المسح) ومولد إشارات متزامنة للصوت والصورة وجهاز بث ، وجهاز استقبال . وتفسر هاتان الخاصيتان ؛ أى امتلاك قناة كاملة ذات أبعاد كبيرة وتزامن الإشارات تدخل الدول منذ بداية ظهوره ؟ إذ يقتضى الأمر تخطيط المرافق التقنية وتقنين وضعيته السياسية والقانونية . ولما كان التليفزيون وسيلة ذات اتجاه واحد وجهاز مركزى فإن السلطة السياسية ستجعله أكثر وسائل الإعلام خضوعا لمصلحتها الخاصة . ولكن فى نفس الوقت الذى يمتد فيه نطاق التليفزيون ليصبح وسيلة جماهيرية فإنه ينمى وظيفته الإعلانية والاقتصادية الكبرى ويغدو عرض البرامج أكثر توجيها وتنظيما لكى يلبى مطالب المعلنين .

ولهذا السبب تبدو الأبعاد السياسية والاقتصادية للتليفزيون جلية للغاية . فأى تلاعب مهم فى غرض البرامج سوف تترتب عليه عواقب جسيمة بالنسبة لتوزيع الوقت الحر المتاح للأفراد في مجتمع أصبح فيه التليفزيون ، سريعا ، أداة استقبال جماعى وعائلى فى أغلب الأحيان . وإذا كان تنظيم الأخبار فى القنوات الحكومية يخضع لمنطق الامتثال أو التوافق مع الرقابة السياسية فإن تنظيم الأعمال الإبداعية يخضع لموافقة السلطات الأدبية حالما تمس مضامين البرامج والرسائل الدين والجنس والتربية والعادات والتقاليد .

ولهذا فإن القيم الاجتماعية والثقافية ، بل والسياسية والاقتصادية ، تكتسب أبعاداً أكثر أهمية من جراء التليفزيون ، الذي يتحول إلى «مؤسسة اتصال» يحدد على الصعيد التنظيمى قواعده الخاصة بالإنتاج والتوزيع ومعاييره المهنية الذاتية .

وإجمالاً فإن التليفزيون خرج إلى حيز الوجود دون أن يكون استجابة لضرورة محددة ، إذ اعتبر أداة تكنولوجية كهربائية (مثل التليفون والتلغراف) فى سياق اتصال عملياتى لتلبية الأولويات المتعلقة بتوسع النظام الاقتصادى والعسكرى ، وكما يؤكد وليامز (١٩٧٥) فقد اعتبر التليفزيون بمثابة جهاز يستخدمه شخص ما لكى يتصل بشخص آخر . فتلك حقبة كانت وسائل الاتصال فيها منفصلة عن بعضها البعض : فالتليفون والإذاعة والتليفزيون وسائل مستقلة من الزاوية التقنية ومن حيث الاستخدام . ولم تصبح هذه الوسائل تكنولوجيات إلا فى مرحلة تالية ، عندما بدأ استخدام المصطلح الدال «البث الإذاعى» ، تبث رسائل معينة إلى أشخاص معينين ولم تصبح إلا بعد ذلك بكثير بمثابة تكنولوجيات تبث رسائل متنوعة إلى جمهور عام .

«إن الاتجاهات التى اتجهت إلى تعريف البث التليفزيونى ، على الصعيد الاجتماعى ، كانت واضحة للغاية فى تلك الحقبة .

وقد تمت استثمارات مهمة ، وعلى نحو دال ، في المنازل . إن المسافة بين هذه المنازل ومراكز اتخاذ القرار السياسى والصناعى فى المجتمع ستزداد بقدر هائل . وسوف تتبع أشكال البث التليفزيونى على غرار ما حدث بالنسبة للإذاعة ، نموذجا لا مفر منه : مراكز البث المركزية والأجهزة المنزلية» (وليامز ١٩٧٤) .

لقد ظهر التليفزيون كخدمة عامة في ١٩٣٦ فى أوروبا وفى ١٩٣٩ فى الولايات المتحدة ، لكنه لم يبدأ في التطور إلا مع نهاية الأربعينيات . وفى السنوات الأولى أعطت هذه الوسيلة الجديدة الأولوية لتطوير تكنولوجيا البث والاستقبال وكانت أغلبية

البرامج مكونة مـن بث الوقائـع الرسميـة والأخبار الرياضية وإذاعـة المسرحيات . وقد بدأت العلاقـات تتوتر بين السينما والتليفزيون وهو صـراع ازدادت حدته بمرور السنـوات إلى درجة انقلاب علاقة التبعية حالما بدأت الأفلام السينمائية تظهر على شاشة التليفزيون .

ولكن ابتداءً من منتصف الخمسينيات ، وكما حدث بالنسبة للإذاعة في الثلاثينات (Tudesq ، ١٩٨١) ، فإن إنتاج البرامج التليفزيونيـة بـدأ يتم على نحـو مستقـل مما أفضى إلى تكوين مضامين ذات طابع تليفزيوني محدد .

وقد أدى إنتاج هذه البرامج الخاصة ، وبسبب ضرورة القيام باستثمـارات هامة كان يتعذر التحكم المباشر في ربحها كما هو الشأن في السينما ، إلى بروز تقييدات شـديدة / خـضـع لها نموذج الاتصـال التليفـزنوني وفـرضـتـها المؤسسـات الماليـة (Sartoni ، ١٩٨٩)

أولاً - اختراع التليفزيون :

تعد نشأة التليفزيون والاعتبارات التكنولوجية التي تحكمت فيه مفتاحا أساسيا ليس فقط لفهم تاريخ تطور هذه الوسيلة كما نعرفه اليوم ، بل أيضا من أجل تحديد أفضل لتاريخ البحوث والنظريات المتعلقة بالتليفزيون على نحو ما تطورت في سياق الاتصالات الجماهيرية . ويسـاعد فحص علاقة التأثير المحتملة بين وسائل الاعلام والتكنولوجيا الخاصة بها على إجراء تحديد أفضل لمنطلق البحوث الخاصة بالتليفزيون . مما يسمح مثلا بمعرفة متى تهتم البحوث باستخدام التليفزيون أو متى تدرسه باعتباره مؤسسة أو وسيلة لنقل المضامين .

وإذا كان من المؤكد أن التليفزيون له - أو كانت له - مضـاعفات خطيرة على الشكل الاجتماعي لتمثيل (التعبير عن) الثقافة والاقتصاد والسياسة فـإنه يتعـين ، كما يقترح وليامز (١٩٧٤) ، فحص أسباب ونتائج تكنولوجيا التليفزيون على المجتمع ، وما إذا كان صحيحاً أن التليفزيون قد غير عالمنا . ويمكن تقسيم هذه الدراسة إلى نوعين من الافتراضات .

الافتراض الأول هو أن تكنولوجيا التليفزيون تعتبر استجابة لبحث علمي وتقني لكن تأثيرها حدث مصادفة ، بمعنى أنه إذا لم يكن التليفزيون قد اخترع فإن بعض الأحداث الاجتماعية والثقافية المميزة لعصرنا ما كان يمكن أن تحدث . ويمكن تقديم خمسة اقتراحات في إطار هذا الافتراض .

اختراع التليفزيون ثمرة البحث العلمى والتقنى :

١ – كانت سلطته كوسيلة إعلام وتسلية كبيرة لدرجة أنها غيرّت جميع وسائل الإعلام والتسلية السابقة عليه .

٢ – كانت سلطته كوسيلة اتصال اجتماعى كبيرة لدرجة أنها غيرت كثيرا من مؤسساتنا وعلاقاتنا الاجتماعية .

٣ – إن ميزاته الكامنة فيه كوسيلة إلكترونية غيرت إدراكنا الأساسى للواقع وغيرت بالتالى علاقاتنا مع الغير ومع العالم .

٤ – لقد أسهم كوسيلة قوية للاتصال والتسلية بالإضافة إلى عوامل أخرى ، مثل التوسع فى سهولة التحرك والانتقال وهو ما نتج عن تكنولوجيات أخرى اخترعت حديثا – فى إحداث تغيير ضخم فى مجتمعاتنا وفى أشكالها .

٥ – لقد تطور كوسيلة إعلام وتسلية . مما كان له منذ ذلك الحين عواقب غير متوقعة ليس فقط بالنسبة لوسائل الاعلام والتسلية الأخرى التى قلل بوجه خاص من أهميتها ومدى استمراريتها اقتصاديا ، بل إنه أيضا أثر على تطور الحياة الأسرية والثقافية والاجتماعية .

والافتراض الثانى هو أن التليفزيون حادث (عارض) تكنولوجى لكن الأهمية التى اكتسبها حددها استعماله . وإذا لم يكن التليفزيون قد اخترع فقد كان من المؤكد أنه سيتم التلاعب بنا وتسليتنا على الأرجح بكيفية سخيفة فى شكل آخر وبدرجة أقل حدة . ويقترح وليامز أربعة اقتراحات لدعم هذا الافتراض .

٦ – لقد وقع الاختيار على الاستثمار فى التليفزيون الذى اكتشفه البحث العلمى والتقنى باعتباره إمكانية مهمة ، وتطويره لكى يفى باحتياجات مجتمع جديد، لاسيما لأنه أتاح تقديم أنواعاً من التسلية وخلق آراء وأساليب سلوك بكيفية مركزية .

٧ – لقد اختير الاستثمار فى التليفزيون ، الذى اكتشفه البحث العلمى والتقنى باعتباره إمكانية هامة ، وترويجه بوصفه مرحلة اقتصادية جديدة ومربحة للاستهلاك المنزلى ؛ وأصبح منذ ذلك الحين إحدى الأدوات المنزلية الأكثر تميزا .

٨ – أضحى التليفزيون متاحاً بفضل البحث العلمى والتقنى ؛ وبسب خصوصيته واستخداماته فقد استغل وأبرز عوامل السلبية وعدم التكيف الثقافى والسيكولوجى التى كانت كامنة دائما ، ولكن التليفزيون عمل الآن على تنظيمها ونجح فى تجسيدها .

٩ – أضحى التليفزيون متاحاً بفضل البحث العلمى والتقنى ؛ وبسبب خصوصيته واستخداماته فإنه خدم واستغل احتياجات مجتمع جديد ، متسع ومعقد ولكنه مجزأ .

وعلى الرغم من أن وليامز اعتبر أن هذه الاقتراحات التسعة تلخص الآراء الضمنية للمهنيين والهواة بصدد التليفزيون ، فإنها توجز أيضا مجموع الأطر الفكرية التى نهضت عليها البحوث والنظريات الخاصة بهذه الوسيلة . بدءًا من مفهومى «الكرة السحرية» و«الحقنة تحت الجلد» حتى المفاهيم الحديثة المتعلقة بأنماط الإنتاج وإنتاج التليفزيون للواقع .

ثانيًا – يوتوبيا وسائل الأعلام :

عندما شرع الرأى العام فى الاهتمام بالتليفزيون باعتباره وسيلة ناقلة للمضامين وبسبب تأثيره الاجتماعى ، فإن إطار التحليل المستخدم احتذى نموذج الدراسات الخاصة بسلوك جمهور الاذاعة وبالمشاكل الثقافية والفنية الناتجة عن السينما . وقد كتبت النيويورك تايمز فى نفس السنة التى بدأ فيها الارسال التليفزيونى قائلة :

« المشكلة مع التليفزيون هى أنه يتعين على الناس الجلوس أمامه وأعينهم مشدودة إلى الشاشة ، ولايوجد لدى الأسرة الأمريكية المتوسطة الحال الوقت الذى تخصصه لهذا النوع من الأشياء ومن ثم فإن العاملين فى مجال العروض الفنية مقتنعون لهذا السبب ، أن التليفزيون لن يصبح بحال من الأحوال منافسا جديا للإذاعة (نيوكومب ، ١٩٧٤) .

وعلى الرغم من أن هذا التأكيد الصحفى ، القاطع بصورة جذابة ، لم يتحقق أبدا فإن تأكيدات أخرى اجتازت أثناء عقود عديدة آفاق الميتافيزيقية التليفزيونية ، مثل وجهة نظر هتشنسون Hutchinson (١٩٤٦) الذى كتب كتابا ذا عنوان مثير «هنا التليفزيون : نافذتك المفتوحة على العالم» .

«يعنى التليفزيون أن العالم فى منزلك وفى منزل جميع من يعيشون على ظهر الكرة الأرضية بأسرها . إنه أكثر أهمية من وسائل الاتصال الأخرى التى أثمرها العقل الإنسانى على الإطلاق ، إذ يتيح تطوير علاقات الجيرة الودية ويحقق التفاهم والسلام فى جميع أنحاء المعمورة أكثر من أى قوة مادية أخرى فى عالم اليوم» .

وربما لم يحرز أى مفهوم آخر مثل هذا النجاح الذى ناله مفهوم «نافذة مفتوحة على العالم» لدرجة أنه يسيطر إلى يومنا هذا ، على إيديولوجية الإعلام التليفزيونى .

فشفافية الوسائل ونقاؤها ، ومنافع للبشرية ، ذلك هو المفهوم المتفائل الذى أناطه بالتليفزيون الصحفيون ومفكرو وسائل الإعلام منذ مساره المبكر وكان أكثر ما كشف عنه هو تعبير ماك لوهان . ومنذ مطلع الأربعينات صدر كتاب جريء ألفه دى فورست (١٩٤٢) حاول فيه أن يبرر من الناحية التقنية الآثار التى يمكن أن يحدثها التليفزيون على الفن الدرامى واندماج الجماهير . وسيجد تركيز الإنتاج الصناعى بما يحدثه من تشتت إجبارى لجماهير العاملين فى التليفزيون الحبل السرى الثقافى الذى يربطه بكبرى مراكز الامبراطورية كما أن التليفزيون سيحدث تغييرات أنثروبولوجية عميقة فى المساكن الأسرية الصغيرة الواقعة على مشارف المدينة ، ولاسيما باحتلاله الحيز الذى كانت تشغله المدفأة ، المحفزة للخيال الأسرى والحامية للتقاليد ، وكذلك المكان الذي كانت تروى فيه أجمل الحكايات الإنسانية . وعلى العكس من ذلك فإن الراديو سيتراجع لكى يصبح مجرد جهاز عادى يسرد المسلسلات فى غرف النوم . وسيضع التليفزيون ، بحفزه للسمع والبصر فى نفس الوقت ، نهاية للقدرات السردية المحدودة لتلك الوسيلة الأخرى التى كانت فضلا عن ذلك سببا مباشرا فى إصابة الأطفال بأمراض الجهاز العصبى (العصاب النفسى) . وإذا كانت وظيفة الإذاعة هى تحسين الذوق الموسيقى فستكون رسالة التليفزيون زيادة اهتمام الأمة الأمريكية بالفن الدرامى .

هل يمكن أن يكون من غير الجائر اتهام دى فورست بالمثالية لأنه توقع أن يكون التليفزيون مجرد ناقل لأحلام التكنولوجيا والإعلانات التجارية ؟

«من الواضح أن التليفزيون سيصبح بوصفه وسيلة تعرض مساءً على سيدة المنزل موديلات الملابس والقبعات التى ستكون معروضة فى محلات البيع فى اليوم التالى ، أكثر وكلاء المبيعات فعالية فى تاريخ التقنيات التجارية وإذا اشتركت عارضات أزياء (مانيكانات) بديعات فى عرض أزياء وتبخترن على الشاشة أمام أعين المشاهدين من الذكور فى المنزل فإن ذلك سوف يوقظ اهتمامهم البالغ وتنفك خيوط صرة المال (يزداد الإنفاق) ؟

وبالنسبة لمهندسى الخيال التليفزيونى فإن ما هو موضع تساؤل حقيقى ليس المضامين التى يقدمها التليفزيون ، وإنما الكيفية التى سوف يغير بها حياتنا . وقد كان هذا الاتجاه الجذرى فى التنبؤ الإلكترونى أرضية مثالية ملائمة لما نشره ماك لوهان بعد عشرين عاما فى كتابه «*understanding The Media*» . ففى الفصل الأول عنوان أصبح قولا مأثورا أو حكمة» : «الرسالة هى الوسيلة» . فالوسائل الإلكترونية تُشرك عدة حواس فى نفس الوقت ، وبما أن التليفزيون أكثرها ديناميكية فإنه يقيم علاقة تفاعلية مع الأفراد حيث يكون المضمون هو أقل أهمية .. وبالنسبة لتبنى الإيكولوجيا

الإلكترونية فإن محاولة فهم التليفزيون عن طريق تحليل البرامج يمكن أن يكون بلا جدوى على غرار محاولة فهم أهمية المطبعة بتفسير «نشيد الإنشاد» فى التوراة التى طبعها جوتنبرج . وبرغم أى شىء فإنه لايجب نسيان أن صعود اللهجات المحلية الإقليمية يعد أكثر الأحداث غير العادية التى برزت منذ ظهور التليفزيون فى إنجلترا (ماك لوهان ، ١٩٦٤) ، وهكذا فإن تأثير التليفزيون يتبدى فى أدق تفاصيل حياتنا كما يظهر أيضاً فى التغييرات الأوسع نطاقا التى امتدت إلى الأغذية والسيارات وكل ما يتصل بالمستويات الثقافية فى المجتمع الأمريكى .

وتعد ملاحظات ماك لوهان عن آثار التليفزيون على الثقافة ذات أهمية كبرى مع أنها ليست مثيرة على نحو خاص . ويعتبر هذا الكندى اللامع ، صاحب رؤية حالة التليفزيون بوصفه إحدى القوى القادرة على تغيير المحسوسات البشرية والوعى الإنسانى .، وإذا كان للتليفزيون تأثيره البالغ على السياسة والتربية والتعليم فإنه يمارس أعظم تأثيره داخل المنازل بصفة خاصة . وهذا التأثير ينبع من وجوده ذاته فى البيئة المباشرة بدرجة أكبر مما تحدثه مضامينه ؛ فهو شكل تركيبي أو توليفى يجمع بين الأحاسيس والخيال ، وهو الشىء الذى لايمكن أن يحلم به سوى الشعراء والرسامين والفنانين بوجه عام . وتقودنا الوسائل التكنولوجية ، كامتداد جديد لوعينا إلى شكل جديد من القبلية ، إلى القرية الكونية . ويرى نيوكومب (١٩٧٤) وجود توافق مذهل بين الفكر الإيكولوجى الصوفى للمفكر اليسوعى بتلار دى شاردن ***de chardin*** الذى يعتبر الحركة إيجابية وتمثل التطور النهائى للنمو البيولوجى . فالربط الإلكترونى يعجل بعملية الوحدة التى يعد مشكلها الأكثر تطوراً هو الجماعة أو المجتمع المحلى ، أى على نحو أكثر دلالة «حفلة التناول»* . وقد عملت وسائل الانتقال الحديثة مثل السيارة والطائرة على مد التأثير الجسدى للإنسان . لكن الاكتشاف البيولوجى المذهل للموجات الالكترومغنطيسية أتاح لكل فرد تمديد وجوده ليصل إلى كل ركن فى البحر والأرض ، فالتليفزيون النافذة المفتوحة على العالم فى رأى أصحاب الرؤى التكنولوجية فى مقابل *La Messe Sur Le monde* لمؤلفه ت.دى شاردن بينهما عناصر مشتركة كثيرة .

ألا نتعرف مثلا على «القرية الكونية» لماك لوهان فى أفكاربتلار دى شاردن التى قدمها فى ١٩٤٦ :

يبين التجانس المتنامى للبشرية أن الارض كروية وأن كل فرد منا مرتبط بالضرورة بجميع البشر ومتضامن مع كل شخص .

* أحد طقوس الديانة المسيحية .

وقد أوضحت الحرب الأخيرة أنه يستحيل تفادى قوة الاتحاد هذه . ومن جهة أخرى فإن الانسان لم يخلق لكى يعيش منعزلاً وإنما لكى يشكل مع أقرانه ، كائنا أسمى يتمتع بقدر أكبر من الوعى» .

وهذا الضرب من التفكير الذى بدأه دى فورست وتابعه ماك لوهان يولى أهمية لمفهوم «الحامل» أو «الناقل» الذى يُضفى على التليفزيون لدرجة أن أى اهتمام بمضمون البرامج سوف يتهم بنزعة نخبوية حتى فيما بعد الستينيات . ومع الاستقرار النهائى للتليفزيون وظهور ما أطلق عليه اسم التكنولوجيات الجديدة للصورة فى الثمانينيات فاق هذه الفلسفة .

(بعد عبورها غير العادى للصحراء بسبب النقد الثقافى الماركس الجذرى فى السبعينات) تسيطر حتى اليوم على المجال الفكرى الخاص بوسائل الاعلام «*médiologie*» .

ويمكن تقسيم تاريخ البحوث الأولية الخاصة بالتليفزيون إلى مرحلتين أساسيتين حيث تميز الجيل الأول من المؤلفات عن التليفزيون بالاهتمام بالوسائل ذاتها . ولم يهتم البحث فى ذلك الوقت بالمضامين التى تنقلها هذه الوسيلة لأنه تم الاعتقاد بأن وظيفة التليفزيون بحكم طبيعته هى الاتفاق الثقافى . وعلى العكس من ذلك ، فقد تعين على أبحاث الجيل الثانى الاهتمام بسلوك الجمهور . وكيف يتصرف المشاهدون عندما يتعرضون لهذه الوسيلة وما هى المشاعر التى تثيرها فيهم ، وتلك كانت الأسئلة الأساسية . ويرى بعض المنظرين مثل نيوكومب (١٩٧٤) أن مثل هذه الاتجاهات يمكن أن تكون نخبوية لأنها تنهض على رؤية بعض الأنبياء الذين يرون أن التغييرات الالكترونية تنتج أتوماتيكيا فضائل كبرى . ويقول آخر فإن كليهما يعتبران من كبار الأخلاقيين الذى يقيمون مبادئهم على القيم النابعة من حركة فردية ثقافية ولدّها التليفزيون .

ثالثًا : الخوف من التليفزيون :

لم تتأخر الإحباطات وخيبة الأمل من الوعود التى لم يف بها العالم الجديد والوعى الجديد اللذين كان يتعين أن يقودنا إليهما التليفزيون . وسرعان ماجرى الطعن فى التنبؤات التى نبعت من التفاؤل الساذج للغاية وأصبح فى مقدور الباحثين العلميين والمنظرين تبين الآثار الضارة للتليفزيون على سلوك الجمهور .

وشرع الرأى العلمى ، وعلى نحو سريع، فى الاستهزاء بالسعادة الكونية المزعومة للتكنولوجيا التليفزيونية . وقال الباحثون العلميون فلننزل إلى معترك الحياة اليومية للمشاهدين فى منازلهم ولنر العدد الكبير من أعمال العنف التى ترتكب في حلقة أو

مشهد ، أوفى مدى يوم أو أسبوع من المشاهدة التليفزيونية ، ويتمثل الحل فى دراسة للتليفزيون في واقع الجمهور اليومى وفي معرفة ما يراه ويفكر فيه ووفقا لأى نماذج . ولكن يجب التحديد الكمى لكل هذا ومقارنته فى شكل معلومات محددة لتفادى أنواع الهذيان والافتراضات الفانتازية .

وعندما بدأت تُعْرَف أخيرا الدراسات الأولى للسلوك لم تكن مقنعة على نحو خاص فيما يتعلق بمعطياتها الموضوعية . ولاحيث على العكس أنها أكثر وضوحاً فيما يتعلق بالاحتياجات الفردية التى اعتبر أن التليفزيون يشبعها من وجهة سيكلولوجية . وتأتى في هذا الإطار دراسات الدكتور *G Lynn* عن «التليفزيون والشخصية الأمريكية نظرات طبية نفسية إلي التليفزيون» ، ١٩٦٥ حيث اهتم بدراسة أنماط المرضى النفسيين الكبار (انفصام الشخصية والاكتئاب) واستخدامهم للتليفزيون . ويبدو أن التليفزيون بالنسبة إليهم جميعا ، يشبع احتياجاتهم الأساسية : الرعاية والعلاج والتغذية والراحة والتسرية . وأوضح بطبيعة الحال أن الأمر يتعلق بإشباع رمزي لكن هؤلاء المرضى يشعرون بلا وعى كطفل فى حضن أمه . وتكفى الوسيلة التليفزيونية وحدها لتلبية احتياجات الأفراد ، لأن التجارب التى أجريت على المرضى يمكن تطبيقها على الوضع العام . كما أنه من الممكن ، على حد اعتراف جلاتين ، أن ترجع أهمية برامج الاخبار والتربية والتعليم إلى أنها تحدث لدى الجمهور تأثيرات معينة تخالف ما تمت ملاحظته على الصعيد القومي . ولحسن الحظ فإن الآباء والمربين موجوبون لمراقبة ما يشاهده الأطفال .

وقد أسهمت هذه الدراسة وما تلاها فى التوعية بالقدرات الهامة للاجتذاب النفسى الذى يمارسه التليفزيون وسوف تثير اهتمام المجتمع الأمريكى بضرورة إجراء دراسة أكثر عمقا لقضية آثار التليفزيون .

وفى ١٩٥٢ عَين الكونجرس الأمريكى لجنة فرعية – لجنة هاريس– وكلفها باجراء استقصاء لتحديد مضامين برامج الإذاعة والتليفزيون المخالفة للآداب العامة أو التركيز بصفة خاصة على الجريمة والفساد (رولاند ، ١٩٨٣) ، وأوصت النتائج المستخلصة من الدراسات التى أجريت باتخاذ إجراءات تشريعية ترمى إلى استبعاد البرامج الإذاعية والتليفزيونية غير المرغوب فيها والشائنة .

وقد تبدت ، فى هذه اللجنة الفرعية ، آثار جروح قديمة لم تندمل تماما مثل الأحكام المتعلقة باللا أخلاقية الفطرية للسينما . كما ظهرت فى هذه المناسبة تصفية حسابات أخرى ، وهكذا تم الإدلاء بأقوال تجاوزت الحدود العملية للاستقصاء ، فى ظل مناخ الحرب الباردة الدولية الذى ازداد شغفا بما أطلق عليه إنقاذ الروح القومية :

«أنتم تشكون إلى الكونجرس من أن الشيوعيين تسللوا على نحو خطير إلى وسائل الاتصال العامة . ويستطيع هؤلاء أن يدمروا بسهولة شديدة للغاية ما نعتبره مقدسا فى الحياة الأمريكية . ومما لاريب فيه أنه إذا قضى هؤلاء على احترام المنزل والمفهوم الرائع الذى ينطوى عليه تعبير «ربة البيت» فإنهم يكونون قد كسبوا القضية»

(سمارت ١٩٥٢)

والحق أنه حتى قبل أن تبدأ البحوث الجدية عن التليفزيون فقد وجد اتجاه من قِبَلُ سعى إلى استخدام مثل هذه البحوث ضد الخطر الاجتماعى للتلاعب تحقيقا لأغراض سياسية . وقد استنكر بول لازار فيلد (١٩٥٥) بدوره استخدام البحوث ذريعة لأغراض أخرى ، خاصة إذا لم تتوصل إلى دراسة مجموع الظواهر المعنية بالدراسة .

وعلى العموم فإن الدراسات الخاصة بالتليفزيون سوف تتجه رويدا رويدا نحو مزيد من الدقة ، إلى المزيد من الحيطة والاحتراس أيضا . وبدأ نشر البيانات الإحصائية التى تسعى إلى تجاوز المجادلات الذاتية والأخلاقية . وحاولت البحوث الجديدة ، اعتمادا على دراسات ذات طابع علمى ونقدى ، أن تضع التليفزيون فى إطار علاقة تكاملية مع الوسائل الأخرى ، مع الحرص على الاهتمام بتأثير الإذاعة والصحافة .

«لقد أصبح التليفزيون ، إبان فترة تاريخه الوجيزة ، مصدر أهم الأفكار بالنسبة للشعب الأمريكى ، بعيدا عن الصلة فيما بين الأشخاص ، وغيرّ مكانة الوسائل الأخرى وأثر تأثيرا عميقا على كيفية استخدام الوقت فى الأسرة وخارج المنزل . وأثر على مفهومنا للعالم وعلى قراراتنا السياسية ومازال ينطوى على إمكانية أعظم لمواصلة ذلك التأثير . بيد أن التليفزيون لم يحدث ثورة عنيفة ولم يقض على المحادثة الشخصية كما لم يحى الحياة الخاصة للأسرة الفيكتورية ، ولم يحول العاملين الأمريكيين والنشطين إلى شعب سلبى ، وتأثيراته السيكولوجية على الشباب لم تكن أفضل ما يكون ، ومع ذلك فإنه لم ينتج جيلا من المنحرفين . ومازال الأمريكيون يعملون ويلعبون ويمارسون الحب ويهتمون بأطفالهم . وعالمنا فى عصر التليفزيون هو دائما نفس العالم . غير أننا نتعلم التعرف عليه عبر سبل جديدة ومختلفة .

(بوجارت ١٩٥٦)

لقد أصبح التليفزيون فى نهاية الخمسينيات وسيلة الاتصال السائدة فى الولايات المتحدة . وبدأ حلم أصحاب الرؤى الحالمة فى التحقق حتى وإن كان على صعيد كمى فقط : خمسون مليون جهاز تليفزيونى دخلت المنازل الأمريكية ووصلت البرامج إلى جميع أرجاء البلاد .

وعلى الرغم من نداءات الاعتدال والهدوء فإن نهاية العقد سوف تتميز بتنامى القلق والانشغال بالتأثير الضار للتليفزيون على الأطفال ، وبدأت تتدفق الدراسات حول هذا الموضوع . وتضاف هذه الأعمال إلى المؤلفات الضخمة التى كتبت من قبل عن تأثير السينما على الأطفال .

وافتتحت الستينيات ببانوراما ضخمة من الدراسات الخاصة بتأثير التليفزيون على الأطفال وهو ما جمعه كتاب : «**التليفزيون فى حياة أطفالنا**» ، واستعرض مؤلفو الكتاب (شرام ولايل وباركر) مئات المؤلفات التى أنجزت حتى ذلك الوقت مع قلب المُسلّمة التقليدية «ماذا فعل التليفزيون بأطفالنا» إلى «ماذا فعل أطفالنا بالتليفزيون» ؟ . وقد خلصت هذه الدراسات إلى أن الأمور ليست بسيطة كما يبدو . فالتليفزيون يمثل أحد المؤثرات التى يتلقاها المشاهدون من بين مؤثرات أخرى ولكن ليس هناك علاقة سببية بينهما ، ومن ثم فإن القول بأنه إذا ركل طفل زميلا له فى الفصل لأنه شاهد على الفور اثنين من رعاة البقر يسيئون التصرف هو قول مبالغ فيه . ويمكن لمشهد ما أن يدفع إلى مثل هذا التصرف ، ولكن يمكن أيضا أن يحدث تأثيرا عكسيا . ولذلك قد يكون من المعقول القول بأن التليفزيون يمكن أن يحدث تأثيرات سلبية عند الأطفال كما أنه يمكن أن يحدث تأثيرات إيجابية أيضا .

ومع ذلك فإن أى دراسة من هذه الدراسات لم تحلل الجوانب الرمزية الأكثر تعقيدا مثل الطابع الجمالى أو السردى أو الدرامى للتليفزيون . وقد أدى الخوف إلى شلل البحوث الأعمق والأبعد مدى ، وتم الاكتفاء بمعرفة درجة إقناع الوسيلة مع التغاضى مثلا عن الجوانب الثقافية البالغة الأهمية المترتبة على برامج التسلية (كاتز وفولكس ، ١٩٦٩) .

وحدث مرحلة ثانية هامة حذو التراث التجريبى (الأمبيريقى) . وكان ذلك هو البحث الثقافى الذي أولى عناية أكثر من الماضى بالنظريات والمعالم الابستمولوجية (المعرفية) .

وانطلق كل من البحث والنقد الثقافى للتليفزيون متأثرا بالعلوم الاجتماعية وتراث الكتابات الإنسانية الفلسفية اللذين تأثرا فى فترات عديدة بالأفكار الاشتراكية الأوروبية .

لكن قبل فحص نتائج الثأر الثقافى والنظرى لآثار التليفزيون سوف نستعرض على نحو أكثر منهجية المسار التجريبى (الأمبريقى) للبحوث .

الفصل الثانى

العنف والتنشئة الاجتماعية من خلال التليفزيون

مساهمة النزعة التجريبية (الأمبريقية) والوظيفية

لقد أولت العلوم التجريبية (الأمبريقية) والاجتماعية على امتداد تاريخ وسائل الاتصال الجماهيرى ، أهمية كبرى للتليفزيون . وتفسر الأهمية المتزايدة التى اكتسبها التليفزيون فى المجتمع منذ الخمسينيات وتبرر بطبيعة الحال هذا الاهتمام ؛ لكن بما أن غالبية الأسئلة التى أثارتها هذه الوسيلة إبان تاريخها ظلت معلقة إلى حين وصول تسعينات هذا القرن فإن تجديد البحوث والنظريات كان أمرا متوقعاً .

ويتبدى هذا الاهتمام العلمى والمنهجى فى المقام الأول واضحا وجليا فى غزارة الدراسات والتجارب ، وكذلك فى تنوع واتساع نطاق تقنيات ونماذج التحليل الذى أسهم فى جعل البحث فى مجال التليفزيون موضوعاً شائكا متعدد الجوانب تماما . ومن المرجح أن جميع الدراسات والنظريات التى أسفر عنها هذا الماضى القريب لم تسهم فى تحسين التليفزيون أو إيجاد برامج ترضى أذواق جميع البشر ، لكنها ساعدت ، على الأقل ، فى تحسين فهم هذه الوسيلة . بيد أن هذه المحصلة ما كانت ممكنة دون أن يصل فى موازاة ذلك – فهم الظاهرة الشاملة للاتصال الإنسانى إلى درجة النضج .

ومنذ البدء انقسمت بحوث التليفزيون ، على غرار سائر وسائل الاتصال الجماهيرى ، إلى تيارين محددين تماما . استثمرت فى الاتجاه الأول أموالاً طائلة خصصها التليفزيون ووكالات الإعلان لدراسة الجمهور للتنبؤ باتجاهات السوق . غير أن هذا النوع من الدراسات ، الذى كان فى خدمة (Ratings) تقديرات . الجمهور والبحوث التجارية ، توجه إلى المشاكل الملموسة : ولهذا «فإن الباحث لايستطيع أن يسمح لنفسه ، فى الأوقات العادية ، بالتنظير ونشدان التعميمات . ويتعين عليه أن يكتفى بمهمته ويجد حلاً عمليا للمشاكل التي يطرحها عليه عميله . وبما إن الباحث يعمل في خدمة القطاع التجارى فإنه يعالج فى أغلب الأحيان كميات هائلة من البيانات ونادرا ما يتاح له الوقت لتفحصها واستكشافها» .

(بوجارت ١٩٥٦)

وخلافا لذلك فإن البحوث الجامعية والأكاديمية تبدى للوهلة الأولى

«اهتماما عظيما باتصال الأفكار . ويهتم (الباحث) بالتليفزيون لأنه يؤثر على أنماط التفكير والسلوكيات المستقرة ، ولأنه أصبح قوة فى الرأى العام والممارسة السياسية . وكان الباحثون الجامعيون متعجلون لمعرفة أهمية الدراسات المتعلقة بالتأثير الاجتماعى للتليفزيون غير أنهم كانوا فى مجموعهم محرومين من الموارد اللازمة للانتهاء من مشروعاتهم . ولم يستطيعوا إلا فى حالات نادرة للغاية إجراء بحوث ، بما في ذلك على المستوى المحلى ، بعينات ملائمة وتحليلات تفصيلية ولذا كان من الممكن أن تستخلص منها نتائج راسخة» .

(بوجارت ، ١٩٥٦)

أولاً : السينما والتليفزيون :

يمكن بادىء ذى بدء تحديد مصدرين أساسيين للدراسات المتعلقة بآثار التليفزيون .

أ - تراث البحث السينمائى :

عندما بدأ نشر الدراسات الأولى عن تأثير التليفزيون فى الحياة الاجتماعية أو على سيكلوجية المشاهدين ، كان للسينما بالفعل مدرسة جيدة اختصت بالبحوث ليس فى الولايات المتحدة فحسب بل أيضا فى أوروبا الغربية كذلك فى الاتحاد السوفييتى* . وسبق أن تمت مناقشة جميع موضوعات الاهتمام تقريبا التى أثارها التليفزيون فى المؤلفات الخاصة بالسينما عبر صياغة فرضيات وطرح اقتراحات منهجية مثل التأثير على وقت الفراغ ، الحث على العنف ، التأثير على التكيف العقلى .. إلخ . وكان ذلك الاهتمام البالغ بآثار بالسينما مفهوما لأنه فى نهاية العشرينيات كان هنالك حوالى ٢٨ مليون طفل يرتادون السينما كل أسبوع .

وعلى الرغم من أنه وجد فعلا تراث أمبيريقى وتحليلى له أهميته عن آثار السينما وموقف الصغار منها ، فإنه عندما بدأت دراسات آثار التليفزيون على الأطفال ، كانت جميع المراحل المعتادة للبحث تم اجتيازها وتكرارها ؛ مثل السلوك فى مواجهة الشاشة ، أو الوقت المخصص للاستماع وارتباطه بمستوى التعليم ، أو رد فعل الأطفال تجاه البرامج والمضامين ، أو دراسة أفكار أكثر تعقيدا مثل علاقة التليفزيون بنظام القيم والسلوك الاجتماعى .

* مثل كتاب : الأطفال والسينما من تأليف Laciske Jlina فى عام ١٩٢٨م .

وكان إلزاميا أن تبدأ أى بانوراما للدراسات عن التليفزيون والأطفال في انجلترا حيث أجرى فيها استقصاء عن المدرسين والأطفال بين ١٣ و ١٤ سنة فى عام ١٩٥٥ وشمل أولئك الذين يشاهدون التليفزيون والذين لايشاهدونه وتضمنها كتاب : «التليفزيون والطفل : دراسة تجريبية عن آثار التليفزيون على الصغار» من إعداد هيموليت واوبنهايم وفانس ، ونشر فى عام ١٩٥٨ .

وهذا البحث مهم ؛ لأنه تضمن جميع الأفكار العامة (الكليشيهات) التى سيطرت على قدر كبير من الدراسات المستقبلية عن آثار التليفزيون التى أجريت فى إطار «بحوث الاتصال» . وأظهرت النتائج أن تأثير التليفزيون على الأطفال يكتسب أساساً الخصائص التالية :

– السلوك : يخصص الأطفال وقتا أطول لهذه الوسيلة مما يخصص لأنشطة وقت الفراغ الأخرى .

– البرامج المفضلة : يشاهد الأطفال باستمتاع البرامج المخصصة للكبار وخاصة برامج التسلية التى تقدم موضوعات عائلية تبث الطمأنينة وتتيح تقمص أشخاص محبوبين .

– الأنواع : ينبهر الأطفال بالأنواع الدرامية ، وتثير فزعهم البرامج التى تقدم فى شكل واقعى مشاهد العنف .

– العنف : لم يوجد ما يثبت أن البرامج تجعل الأطفال أكثر عدوانية أو أنها ذات تأثير مفيد .

– وسائل الإعلام : قل الاهتمام بالوسائل الأخرى – الإذاعة ، القراءة ، منذ بداية مشاهدة التليفزيون وكذلك ارتياد قاعات السينما .

– السلبية : من غير المحتمل أن يزيد التليفزيون من سلبية الأطفال أو يحثهم على ممارسة النشاط .

– إشباع الاحتياجات : من المستحيل تأكيد أن عادة مشاهدة التليفزيون تلبى احتياجات محددة . غير أن التعرض للوسائل يمكن أن يمهد لافتقاد الروح النقدية والإحساس بعدم الأمن وصعوبة التكيف وعدم وجود أصدقاء وغياب الصلات الاجتماعية

وكما سبقت الإشارة ، فإن البحث الأول الذى أُجرى على نطاق واسع عن استعمال الأطفال للتليفزيون نشره شرام ولايل وباركر فى ١٩٦١ . ولاترجع أهمية هذا العمل إلى غزارة الأفكار والموضوعات والعينات المدروسة فحسب (٦٠٠٠ طفل و ٢٠٠٠ من الآباء والمدرسين تم استجوابهم فى الولايات المتحدة وكندا) بل أيضا لأن السؤال الشهير «ماذا يفعل التليفزيون بالأطفال ؟ «أصبح ماذا يفعل الأطفال بالتليفزيون» ؟ .

ويعد هذا العمل الأمريكى الأول عن التأثير على الأطفال من أكثر الإطارات التفصيلية التى تناولت العادات والاستخدامات التليفزيونية . كما أنه استخدم فى تعديل الآراء المتعلقة بتأثير التليفزيون المبالغ فيه على الأطفال .

وتقدم الصفحات الأولى من مقدمة هذا المؤلف عناصر قوية بصدد آثار التليفزيون سيكون لها تأثيرها الضخم على سائر البحوث المقبلة عن وسائل الاتصال الجماهيرى إلى درجة التشكيك فى المبدأ الكلاسيكى المتعلق بالعلاقة وحيدة الاتجاه : الحافز الاستجابة .

«لايستطيع أحد أن توجد لديه معلومات وافية على نحو سليم أن يكتفى بقول إن التليفزيون جيد أو سيىء للأطفال . فبعض التليفزيونات ضارة بالنسبة لأطفال معينين فى ظروف محددة . ويمكن أن تكون مفيدة بالنسبة للبعض الآخر فى نفس الظروف أو بالنسبة لنفس الأطفال فى ظروف مختلفة . وبالنسبة لغالبية الأطفال فى أغلب الظروف فإن معظم البرامج التليفزيونية من المرجح ألا تكون ضارة ولا مفيدة بكيفية أو أخرى .

[...] وعندما نشير إلى تأثير محدد للتليفزيون على الأطفال فإننا نقدم تأكيدا مزدوجاً . فنحن نؤكد أمرا ما يتعلق بالتليفزيون كما يتعلق بالأطفال . فإذا قلنا مثلا عن حلقة تليفزيونية إنها مهمة ، فإننا نبين أن هذه الحلقة ذات نوعية معينة تحفز الأطفال إلى اتخاذ موقف محدد نسميه «اهتماما» . وإذا قلنا عن حلقة ما إنها «مرعبة» فإننا نؤكد أن هذه الحلقة تتضمن بعض الصفات التى تدفع الأطفال إلى أن يتصرفوا بكيفية محددة . وتعبير «التأثير» يفسح المجال على نحو معين للبس لأنه يوحى بأن التليفزيون «يفعل شيئا ما للأطفال . وبهذه الكلمة فإننا نسلم بأن التليفزيون فاعل ، وأن الأطفال يقع عليهم فعل الفاعل بما يعنى الإقرار بأن الأطفال سلبيون نسبيا وأن التليفزيون فعال (نشط) نسبيا . فالأطفال ضحايا كسالى يفترسهم التليفزيون . والواقع مختلف تمام الاختلاف .

فالطفل هو الذى يقوم بالدور الأكثر نشاطا فى هذه العلاقة وهو الذى يستخدم التليفزيون لاالعكس» .

(شرام ، لايل ، باركر ، ١٩٦٥)

ومنذ البحوث الطليعية فى مجال الاتصال التى أجراها لازافيلد وهوفلاند في ميدان الدراسات المتعلقة بالاقناع الجماهيرى – فقد تم التأكيد على أن وسائل الإعلام

* التليفزيون فى حياة أطفالنا .

تتمتع بقوة نسبية لتغيير الآراء والمواقف بما فى ذلك الأفعال فى الأجل القصير . غير أن التطور المتصل للبحوث المتعلقة بوسائل الاتصال الجماهيرى بعد الحرب العالمية الثانية أفضى إلى استخلاص أن آثار وسائل الاعلام على الأفراد والجماعات ليست لافتة للنظر بالقدر الذي كان متوقعاً ومأمولا . ورأى البعض أن المشكلة لاتكمن فى مقدرة وسائل الاعلام على إحداث الآثار وإنما فى الآمال والتوقعات التى خلعها البشر على القدرات الكامنة فى التكنولوجيات الجديدة للاعلام والاتصال فى القرن العشرين ؛ ويمكن أن يكون هذا الوضع مماثلا تماما للآمال التى علقت على التعليم فى القرن الماضى . ومن ثم أمكن القول بأن وسائل الاتصال الجماهيرى لاتحدث تأثيرات على جمهورها وأن مهمتها تتمثل في تدعيم المواقف بأكثر من تغييرها . وعلى أى حال ، وكما تبين من تعاقب بحوث الآثار ، فإنه لايمكن اعتبار أن الآثار بمثابة شىء مباشر ناتج عن حوافز خارجية تؤثر مثل كرات البلياردو على أشخاص يتم التلاعب بهم . مما يعنى أنه يجب أساساً

«التخلى عن الاتجاه الذى يعتبر وسائل الاتصال الجماهيرى سببا ضروريا وكافيا للآثار التى تحدث عند الجمهور ، واعتبارها بمثابة مؤثر يعمل مقترنا بمؤثرات أخرى فى ظل وضع عام» . (كلابر ، ١٩٦٠)

وحتى كلابر يصر على الآثار المحدودة في عمل يوجز الدراسات الخاصة بهذا الموضوع ؛ بتحليله لبرامج التليفزيون المخصصة للكبار وتلك التى يتعرض لها الأطفال . وعلى الرغم من أنه من المؤكد أن الأطفال يخصصون قدرا مهماً من الوقت الذى يقضونه أمام التليفزيون فى مشاهدة برامج الكبار فإن الدراسات التى أجريت عن هذا الموضوع (حتى عام ١٩٥٩) أوضحت أنه إذا كانت ، فى بعض الحالات «أوصاف الكبار كما تعرضها وسائل الاتصال ذات تأثيرات مباشرة ومهمة على قيم الشباب المشاهدين ، فإن القيم المعيارية من الناحية الثقافية التى تكون قوية تماما لديهم تمكنهم من مقاومة الهجوم الذي يتعرضون له » (كلابر ، ١٩٦٠)

ولاتقدم البحوث إجابات ذات مغزى ويمكن تعميمها عن آثار برامج التليفزيون ؛ لأن البيانات الخاصة بآجال الآثار ومدتها ناقصة وغير متوفرة على نحو كاف . ولكن أيضا لأنه لم تلحظ تأثيرات على السلوك الواقعى ، كما أنه لم تتوافر معطيات عن هوية وطبيعة المتغيرات الخارجية البعيدة عن الاتصال التى تعمل كوسيط الآثار .

ويرى كلابر أن بحوث التليفزيون تفضى إلى نتائج تتوافق مع ما أسماه «التعميمات» عن الآثار ، والتعميمان الأساسيان هما :

١ - لاتشكل وسائل الاتصال الجماهيرى ، عادة ، سببا ضروريا وكافيا للتأثير على الجمهور ، لكنها تعمل وسط شبكة من العوامل والمؤثرات الوسيطة ، ومن خلالها .

٢ - وهذه العوامل الوسيطة هى التى تجعل ، عموما ، وسائل الاتصال الجماهيرى عاملاً مساهما ، لا العامل الوحيد ، فى عملية تدعيم الظروف القائمة (... ومهما تكن طبيعة الآثار ، اجتماعية أو فردية فإن وسائل الإعلام تسهم ، عموما ، فى تدعيم ما هو قائم وليس تغييره) . (كلابر . ١٩٦٠)

بيد أنه إكراما للحقيقة ولكلابر نفسه (كما يذكر هالوران ، ١٩٧٠) تجب أيضا الاشارة إلى الطابع المحدود لتعميماته . إذ يتعين أن توضع فى الاعتبار البحوث التى لم تتم (أو تلك التى لم تمارس بعد) وكذلك الأسئلة التى لم تطرح . ومن ثم فحتى إن كانت هذه التعميمات صحيحة فى سياق الاتصال الاقناعى ، فلا يمكن تعميمها على الأشكال الأخرى الممكنة للتأثير التليفزيونى .

وعلى وجه العموم فإن التشاؤم المتعلق بقوة التليفزيون ووسائل الاعلام يمكن أن يكون له هدفه «السياسى» غير المعلن أى التقليل من تأثير التليفزيون . ويرى هالوران أنه من الغريب أن التعميمات الخاصة بالتأثير المحدود للتليفزيون هى التى نشرت دون غيرها ، وينبغى تفسير هذا الأمر باعتباره شكلاً من أشكال الدفاع الذاتى لوسائل الاعلام :

«يجوز أن يكون ذلك مثالاً على الكيفية التى تدافع بها وسائل عن نفسها لصد الهجوم الخارجى . وهناك أمثلة أخرى ، فأحيانا ، يستخدم الذين يعملون فى وسائل الإعلام الجانب غير الملائم والناقص فى البحوث لمعارضة أى تغيير ومقاومة التدخلات الخارجية والدفاع عن الوضع القائم ، والتنصل ، عند الضرورة ، من أى مسئولية يمكن أن تترتب على ذلك» . (هالوران ، ١٩٧٩)

ومهما يكن من أمر فحتى لو كانت الفرضية القائلة بأن مصلحة تلك الوسائل تتمثل فى تخفيف حدة تأثيرها هى موضع شك وريبة ، فإن هالوران نفسه يشير إلى أن دراسة الآثار المباشرة للتليفزيون غير كافية . وأن لجنة بحوث التليفزيون (١٩٦٤ ، ١٩٦٩) التى أنشأتها وزارة الداخلية فى انجلترا لدراسة تأثير التليفزيون على الشباب ، استخلصت بسرعة أن تحليل الأسباب المباشرة والعلاقات القائمة بين الآثار وبين برامج التليفزيون والمواقف لم تكن كافية لإنجاز الأهداف التى أنشئت من أجلها ، وبذلك تم التسليم بأنه يتعين الجمع بين الانتاج والتنظيم والملكية والرقابة فى مجال وسائل الاعلام وكذلك مجموع الاختبارات التى تمت على الجمهور .

وفى جميع الأحوال فإن المعركة الأولى نشبت عندما أدرك الجميع تعقد الموضوع والمصالح والقيم لوضع الدراسة . وهو ما سيظل رصيداً لصالح مستقبل بحوث التليفزيون .

ثانيًا : العنف فى التليفزيون :

(أ) البحوث التجريبية :

يعد موضوع العنف فى التليفزيون من أكثر الموضوعات التى حركت بحوث وسائل الاتصال الجماهيرى واتسمت بالاتساع والتعقيد والجدل ، فضلا عن طابعها السياسى .

وغالبا ما اشتركت المؤسسات الصحفية والحكومات والأوساط الاجتماعية ووسائل الاتصال فى المناقشات المتعلقة بآثار العنف فى التليفزيون .

وترى هيئات عديدة فى الولايات المتحدة أن تراكم هذا العدد الكبير من المعطيات والبحوث عن هذا الموضوع يبرهن على صحة فرضية وجود علاقة سببية بين العنف فى التليفزيون والسلوك العدوانى . فى حين يرى آخرون أن غزارة الاستنتاجات لاتشكل على وجه التحديد برهانا على وجود مثل هذه العلاقة . وثمة تفسير سياسى يعتبره رولاند Rowland (١٩٨٣) ، المصدر الأساسى للقلق الذى عانى منه المجتمع ازاء هذا الموضوع إبان الستينيات والسبعينيات وخاصة عند سكان أمريكا الشمالية . فقد أفضى الاهتمام الذى أبدته الصناعة التليفزيونية وحكومة الولايات المتحدة بهذا الموضوع إلى تخصيص برامج للمساعدة ، ورصد أموال لتطوير البحوث مما أتاح لباحثين مثل شرام وباندورا الاشراف على ، واجراء ، العديد من الدراسات المهمة عن هذه المسألة . وإن كان البعض الآخر يرى أن هذا يدل على أن كثرة من الفرضيات والنتائج التى تمخضت عنها هذه السنوات قد تأثرت بما كان يتوقعه وينتظره الممولون من القطاع العام ، والقطاع الخاص .

ويمكن القول دون عناء بأن الولايات المتحدة هى البلد الذى أنتج أكبر عدد من الاعمال والمؤلفات فى مجال التليفزيون /العنف/السلوك .

وقد شعر هذا البلد بالإرهاق من جراء العنف الذى ساد الستينيات (اغتيال كيندى ولوثركنج ، الاحتجاجات الطلابية ، العنف العنصرى ، حرب فيتنام)، وكانت استجابته سياسيا وماليا من خلال السعى إلى إيجاد إجابة نظرية .

وأبرز فحص تاريخ هذا البلد فى اللجنة القومية لبحث أسباب العنف والوقاية منه (١٩٦٩) الأسباب التى تجعل موضوع العنف يشغل مكانة متميزة عند الرأى العام

الأمريكى . وفى محاولة تحديد أبعاد العنف التى ينبغى أن يراعيها الباحثون فى تحليل العلاقة بين البرامج التليفزيونية وسلوك الأطفال تمت الإشارة إلى ما يلى :

– كانت أمريكا الشمالية دائما أمة اتسمت بالعنف نسبيا .

– أثمرت التغييرات الاجتماعية السريعة أشكالاً مختلفة من العنف ، بدوافع متنوعة للغاية ، ومن العدوان ووقوع الضحايا .. وربما كانت الستينيات أكثر العقود عنفا فى تاريخ الولايات المتحدة .

– إن التركيز المطلق على تطبيق القانون فى المجتمع على حساب الإجراءات التى تستهدف معالجة المشاكل خلق ضروباً من المقاومة انتهت بالتالى إلى عنف متزايد .

– ولكى يمكن تفادى عدم مقاومة الجهود الرسمية الرامية إلى تخفيف وطأة العنف ، فمن المتعين تشجيع التلاحم الاجتماعى .

– وأمريكا الشمالية بلد يسكنه شعب صاخب على نحو متناقض ، لكن الجمهورية مستقرة نسبياً . وتعبر الاضطرابات عن أشكال من التظاهر والاحتجاج مع عدم وجود مؤامرات أو ثورات .

وقد تبدى هذا القلق فى بلاد أخرى ، لكن البحوث كانت محدودة ومتناثرة وأقل انتظاما باستثناء بريطانيا العظمى حيث تم انشاء لجنة بحوث التليفزيون بدءاً من عام ١٩٦٣ والتى جرى تمويلها فيما بعد من قبل هيئة التليفزيون المستقل ، واستهدفت دراسة الدور الذى يمكن أن يضطلع به التليفزيون فى مواقف الشباب الاجتماعية والأخلاقية ، واتجاهاته .

ومن زاوية نظرية عامة فإن البحوث التى أجريت في الولايات المتحدة عن ظاهرة العنف فى التليفزيون ، برغم أنها أنتجت مناهج ونتائج هامة ، يتعين نقلها بفطنة واحتراس إلى بلاد أخرى وواقع اجتماعى آخر . ولهذا قد يكون من الصعب استخلاص قواعد عامة من بحث مشترك بين الولايات المتحدة وبلد أوروبى مادامت لا توجد منهجيات مقارنة دولية صالحة للتطبيق على نحو مقبول . لكن بعض المحاولات التى بُذلت لدراسة صورة العنف التليفزيونى فى ثقافات مختلفة تبين بوضوح مدى الاهتمام بالموضوع فى أوساط المختصين بالاتصال الجماهيرى . ومن الأمثلة الجيدة العمل الذى قام به Pietila (١٩٧٦) والذى حاول اظهار مدى التعارض الجذرى بين نماذج العنف فى برامج التليفزيون الأمريكى والتليفزيون السوفييتى ، ومن ثم فإنه يؤكد أنه إذا كانت أسباب العنف فى التليفزيون الأمريكى فردية فإن سببها فى التليفزيون السوفييتى يرجع إلى الدولة .

بيد أن أهم الدراسات هى تلك التى أجريت على جماعات معينة مثل الأطفال والشباب .

ومن بين الدراسات التجريبية التى أجريت بين الأطفال يمكن تمييز إعمال باندورا وبيركوينز . وفى دراسة كلاسيكية (Bandura, Roos , Ross, 1963) عُرِضَ فيلم تليفزيونى على مجموعة من الأطفال يظهر فيه شاب يمارس عنفا على لُعبة من البلاستيك . وبعد مرور بعض الوقت تُرك الأطفال يلعبون وفقا لسيناريو معين يتيح ملاحظة سلوكهم . وأوضحت النتائج أن الأطفال الذين شاهدوا الفيلم كانوا أكثر عدوانية فى سلوكهم من أولئك الذين لم يشاهدوا الفيلم . وتماثل النتائج التى توصل إليها بيركويتز تلك التى تم الحصول عليها من طلبة الجامعة (Berkawitz & Rowling) غير أنه وجهت انتقادات إلى هذين النوعين من النتائج لأنهما لايتوافقان مع ظروف المشاهدة الطبيعية للمشاهد التليفزيونية ، وبسبب قلة مصداقية وعدم موثوقية مقياس العدوانية أيضا ، ١٩٦٣)

ويتمثل السؤال الأساسى فى معرفة ما إذا كانت هذه البحوث تعبر على نحو ملائم ، من زاوية نظرية ، عن الواقع أو أنها ليس أكثر من كونها استعارات علمية . وإذا كانت النزعة السلوكية تحرص على التعبير عن الواقع بأقرب ما يكون إلى السلوك الواقعى ، فإنها لاتعد مع ذلك واقعاً . وبالاختصار فإن التماثل يمكن أن يكون على درجة أهمية الاختلاف (ديفلير ، ١٩٨١) ،

ووفقا للعديد من الانتقادات الموجهة للبحوث التجريبية فإنه ينبغى للبحوث أن تضع فى الاعتبار الحياة الاجتماعية وحتمياتها ، وكذلك أشكال السلطة مثلا أيضا .

ولكن على الرغم من جميع الانتقادات فقد ازداد الاهتمام بالعمل التجريبى إبان الفترة التى شهدت تكوين لجنة سيرجون جنرال Surgeon General وأجريت دراسات تجريبية عن السلوك العدوانى فى إطار هذا البرنامج . وهكذا قارن Baron و Liebert (١٩٧٢) بين الأطفال الذين شاهدوا Jncorruptibles وبين الأطفال الذين شاهدوا برنامجاً محايداً . وقد اتضح من المقارنة أن الأطفال الذين شاهدوا البرنامج الأول توقفوا كثيرا أثناء ألعابهم وأظهروا امارات عدوانية أكثر من الأطفال الآخرين .

كما حاولت دراسات أخرى فى إطار مشروع سيرجون جنرال ، أن تستفيد من نتائج الدراسات السابقة عن طريق قياس رد الفعل الانفعالى عند الأطفال أثناء مشاهدة برنامج عنيف فى التليفزيون . واندرج هذا النوع من الدراسات فى إطار

المسائل المتعلقة بـ «الاهتمام الانتقائى» والإدراك البصرى . وتمثلت التجربة فى تسجيل التعبيرات على وجوه الأطفال اثناء مشاهدة حلقة مختارة لطابعها العنيف ، وقد استطاع الباحثون ملاحظة أن الأطفال الذين ظهرت عليهم مشاعر السرور والاهتمام ، اثناء رؤية مشاهد العنف ، كانت لديهم استعدادات مسبقة لإيذاء الآخرين أكبر من أولئك الذين أظهرت تعبيرات وجوههم عدم اهتمامهم أو انبساطهم بما يشاهدون فى التليفزيون .

كما استخدمت الرسوم المتحركة والبرامج المخصصة للأطفال فى دراسة تأثير العنف . وأظهرت بعض النتائج أن التعرض للرسوم المتحركة العنيفة أدى إلى زيادة العدوانية . ولم تكن العدوانية جسدية بالضرورة إذ أمكن أن تتجسد فى استياء أو خيبة أمل المشاركين فى مجموعة الدراسة . وأبرزت بعض الملاحظات أنه من الممكن المقارنة بين السلوك بعد مشاهدة برنامج عنيف والسلوك بعد مشاهدة برنامج غير عنيف مثل Sesame Slveet . ومع ذلك فإن الأمر الأكثر أهمية فى هذه الدراسات يكمن فى ملاحظة أن الألعاب التى أعقبت عرض البرنامج حفزت العدوانية أكثر من الرسوم المتحركة العنيفة ، مما دفع الباحثين إلى الاعتقاد بأن الرسوم المتحركة العنيفة حفزت السلوك العدوانى عند بعض الأطفال الذين حقروا السلوك العدوانى عند بقية المجموعة ، عندما تم تفسير عدوانيتهم فى مواجهة الآخرين .

وقد أجرى Linnée (١٩٧١) تجربة فى السويد على أطفال تتراوح سنهم من ٥ و ٦ سنوات شاهدوا أكثر من ٧٥٪ من برامج العنف فى التليفزيون الأمريكى ، مما أتاح إبراز الأهمية التى تكتسبها دراسة العلاقة بين مضامين التليفزيون والسلوك الاجتماعى . ومن ثم فقد أوضح أن الأطفال الذين يكثرون من مشاهدة التليفزيون يحلون صراعاتهم ومنازعاتهم بطريقة عدوانية . ومن عادة هذا النوع من الأطفال الذهاب إلى النوم مباشرة بعد مشاهدة البرامج العنيفة . في حين أن الأطفال الذين اعتادوا اللعب قليلا قبل الذهاب إلى النوم عمدوا إلى تسوية هذا النوع من الأوضاع بطريقة غير عدوانية .

وترمى جميع هذه البحوث السيكولوجية إلى توضيح أنه تتولد عند الأطفال ظاهرة تقليد النماذج العنيفة فى التليفزيون . وإذا ما تم التسليم بأن النماذج تقوم بدور بارز فى تطوير الشخصية وإذا ما تم الاقرار بصحة مختلف الدراسات التجريبية التى تمت – فإننا نجد أنفسنا أمام حدث يثير قلق الآباء والمربين والمجتمع بوجه عام .

وقد حاولت دراسات ارتباطية أجريت مع أطفال أكبر سنا إقامة علاقة بين السلوك العدوانى والبرامج المفضلة لدى المشاهدين . وتمثلت هذه البحوث أو «الدراسات

الارتباطية» (Murray ١٩٨٠) فى إظهار أن البرامج المفضلة لمضامينها العنيفة في التليفزيون ذات علاقة بالمواقف وأوجه السلوك العدوانية . وبالإضافة إلى الأعمال الرائدة التى اضطلعت بها هيموليت وزملاؤها (١٩٥٨) ودراسة شرام (١٩٦١) - التى تربط بين زيادة مشاهدة الأطفال للتليفزيون وضعف قراءتهم للصحف وبين زيادة العدوانية بقدر أكبر منه عند الأطفال ذوى الاتجاه العكسى - فإنه توجد دراسات اجريت ابتداءاً من السبعينيات تركزت على مسألة الأفضليات (البرامج المفضلة) . وتنصب أغلبية هذه الأعمال عموما ، على المشاهدين من المراهقين .

وفي هذه الأنواع من البحوث ، كما حدث في التجارب على الأطفال ، فإن عملية مشاهدة العنف التليفزيونى رُبطت بالمواقف العدوانية . لكن المشكلة تتمثل فى إيجاد الشكل الذى يُمكِّن من وجود ارتباط بين سلوك ما وبين تفضيل مشاهدة برنامج معين . ولهذا السبب فقد بدا أن الطريقة الوحيدة لاكتشاف هذه الارتباطات هى العودة إلي الدراسات التجريبية . غير أن هذه الدراسات تعيبها التحديدات الارتباطية ، وبذلك ندور مُجَدًّدا فى حلقة مفرغة .

وتعبر دراسات ليفكويتز (Lefkaurtz ١٩٧٢) عن محاولة للخروج من هذا المأزق النظرى . وتمثل البحث في مشروع لمدة ١٠ سنوات تمت خلاله متابعة مجموعة أطفال فى حدود الثامنة من عمرهم . وبدأ البحث باستقصاء ثم انتهى باستقصاء آخر بعد مضى عشر سنوات . وبالإضافة إلى التليفزيون جرى تحليل العلامة مع وسائل الاعلام الأخرى مثل الإذاعة والقصص المصورة . وقد اتضح قبل عشر سنوات وجود علاقة بين تفضيل الوسائل العنيفة والسلوك العدوانى للأطفال في سن الثامنة .

وقد أوضحت نتائج الدراسة أن نوعا معينا من المراهقين ، الذي يتكون من أولئك الذين يشاهدون البرامج العنيفة فى التليفزيون ، يتسم بالعدوانية . وهذا النوع عبارة عن مجموعة من الذكور غير الموهوبين من الناحية الفكرية ومستواهم الاجتماعى الاقتصادى متدنى . ولكن يبقى إثبات أن مشاهدة برامج التليفزيون العنيفة كانت هى السبب فى العدوانية وإثبات أن ظاهرتين تحدثان معاً مختلف تماما عن البرهنة على إن أحداهما سبب للأخرى .

(ب) مشكلة صحة عامة - دور الدولة :

إن العنف فى التليفزيون لاتنفصم عراه عن العنف فى المجتمع وفقا للتقرير الذى يوجز إشكاليات ونتائج البحوث التى أجريت فى إطار برنامج سيرجون جنرال .

Surgeon General' seruice states Public Health service

ويضع التقرير فى الاعتبار بصفة خاصة ، إذ يقيم صلة مع البحوث الخاصة بالأطفال والشباب - العوامل المتعلقة بالتليفزيون ذاته وبنمو الشخصية وتعقد عملية التنشئة الاجتماعية والاختلاف بين الواقع والخيال فى إجابات المشاهدين عن الحوافز التليفزيونية والفروق بين الأطفال والكبار في ردود الفعل العاطفية والجسدية ، وتأثير الآباء .

وركز بشكل محدد على أن المضامين التليفزيونية تعكس حتما قيم الجمهور ووجهات نظره وتطلعاته التى تؤثر على عملية الإنتاج - وهو ما سوف تتم معالجته فى فصل آخر . وعلى سبيل المثال فإن دور الشخصيات النمطية Stereotype ومسئولية أصحاب القرار في الصناعة التليفزيونية تشكلان عاملين مؤثرين بقدر ملحوظ فى العلاقة القائمة بين التليفزيون والمجتمع .

كما يحاول التقرير النهائى أن يحدد بوضوح غرض البحث الذى أجرى : مسألة تحديد العنف وأبعاده . ويعترف بأن المشكلة كامنة فى قلب تاريخ الولايات المتحدة وليست متعلقة فقط بمسئولية مقصورة على التليفزيون ووسائل الاتصال .

ومن جهة أخرى فإن مفهوم «العنف» لايمكن تحديده بفعل معين ، وإنما بما يحدثه من آثار وسياقه الاجتماعى ، ونطاقه المعنوى (الأخلاقى) ودرجة مشروعيته .

وعلى سبيل المثال ففى حين أنه في مجتمعات عديدة يستخدم العقاب البدنى والقوة الجسدية من قبل الآباء لضبط سلوك الأطفال ، فإنه يمكن اعتبار هذه القوة التى يستخدمها أشخاص آخرون وفى سياق مختلف ، بمثابة عنف ، وكذلك وبرغم ان استخدام القوة غير مسموح به فعلا فإن الأطفال يستخدمونها كثيرا لاقامة علاقات مع أشخاص آخرين ، من الأطفال بصفة خاصة . ولكى يعبروا عن مشاعرهم .

Sergeon Genenal U.rs public Health serice, 30-31

وفضلا عن هذا فإن التقرير يتجاوز حدود الدراسات التجريبية عندما يقدم تعريفا للعنف والعدوان في نطاق سوسيولوجى . ومن ثم فإنه يلاحظ أن العنف والعدوان هما دائما امتياز مشروع للسلطة سواء فى نطاق الأسرة أو فى قلب الأمة ، كما اعتبر التعدى على الشرف الشخصى أو الصدمة السيكولوجية بمثابة أعمال عدوانية ، وكذلك التقصير أو التهاون الذى يصيب الغير بالضرر . ولهذا السبب فإنه من المتعين على صناعة وسائل الاعلام أن تأخذ فى الحسبان أن مضامين العنف مثلها مثل طريقة عرضها يمكن أن تحدث تأثيرات هامة للغاية على الجمهور ، ولاسيما إذا ما تعلق الأمر ببرامج إقناعية أو متعلقة بضغوط اجتماعية .

ومع ذلك فعندما تعين تحديد العنف تبعا لأهداف البحث فإنه يلاحظ أن مجالات امتداده الاجتماعى السياسى تغدو آثاره محدودة للغاية :

«يدل العنف على تشكيلة كبيرة من أعمال العنف العقلية والبدنية والمشاعر والمظالم وانتهاك المعايير الاجتماعية والأخلاقية . وجرى تحديد العنف فى هذه الدراسة بالمعنى الضيق للعنف البدنى باعتباره حكما للسلطة . وتم تدريب القائمين بالاستقصاء لكى لا يعتبرو ضد الشخص نفسه ، أو التعبير عن فعل من شأنه إحداث اصابات أو جروح أو يفضى إلى موت شخصى آخر» . وقد اعتبرت الإهانات أو إظهار قوة خطيرة بمثابة أمور واقعية فى النطاق الرمزى للدراما . كما اعتبرت الدُعابة والعنف السخيف (غير المعقول) من الأمور الواقعية حتى وإن كان المقصود أن تحدث تأثيرا فكاهيا . لكن التهديدات الجوفاء والمبالغات اللفظية والحركات الفكاهية ، بلا تأثير فعلى ، لم تعتبر عنيفة . وعنصر العنف يمكن أن يتمثل فى ظاهرة من أى نوع وفعل العنف يمكن أن يكون عرضيا أو مقصودا . جميع الشخصيات تخدم الأهداف الإنسانية فى مملكة الرمز ، والحوادث أو «الأسباب الطبيعية» إنما تحدث فقط فى سياق القص الخيالى» .

(١٩٧١ ، Gerbner)

وُجمعت النتائج العامة التى أسفر عنها أشمل وأهم بحث عن العنف فى المجلدات الخمسة التى تضمنها تقرير اللجنة .

وفيما يلى بعض المبادىء العامة الأساسية :

– يعتبر التمثيل البيانى للعنف غير واقعى سواء من ناحية الكمية المعنية (وإن كان المهنيون يطالبون به باعتباره ضروريا للانتاج) أو من حيث نوعية العنف المعروض . وتتمثل الفرضية المطروحة ، دون اقتناع كبير ، فى أنه ثمة تأثير تطهيرى للعنف التليفزيونى (المجلدا الأول) .

وفيما يختص بالتليفزيون فى الحياة اليومية ونماذج الاستخدام ، فإن الأعمال الميدانية ، والاختبارات المعملية بينت أن الأسر التى تمت دراستها لاتفضل البرامج العنيفة . لكن أهم ما أسفرت عنه هذه النتائج تعلق باكتشاف عادات الجمهور حيث اتضح أن ثلث البرامج فقط هو الذى تمت مشاهدته بالكامل . وفى حين يؤكد الناس أنهم يشاهدون التليفزيون أكثر من ثلاث ساعات يوميا ، فإنهم لم يشاهدوا فى الواقع أكثر من ساعتين ، وإن كثيرا منهم وافق على المشاهدة فقط لأنه شارك فى مشروع الدراسة .ولكن الاكتشاف الحاسم تمثل فيما يمكن تسميته بصورة مشاهد التسعينيات : مشاهد التسلية .

فقد أوضحت الكاميرات التى صورت الأسر اثناء مشاهدة التليفزيون أن هذه الأسر باشرت عدة أشياء فى وقت مشاهدتها البرامج التليفزيونية . ويخلص التقرير إلى

أن التليفزيون قد استخدم كوسيلة للاسترخاء تجمع بين عناصر عديدة مختلفة (المجلد الرابع) ومن التوصيات الأساسية التى اقترحتها اللجنة .

– **أولاً** يجب دراسة التليفزيون فى المقام الأول فى سياق وسائل الإعلام الأخرى .

– **ثانياً** يتعين ، عند دراسة تأثير التليفزيون على الأطفال ، ملاحظة احتياجات المشاهدين فى بيئة الطفل ، وعلى الأخص فى المنزل .

– **ثالثاً** إن كل عنف ليس بالضرورة سلبيا ، وحتى لو وجد تأثير غير اجتماعى للتليفزيون فإن ذلك يمكن تعويضه بالآثار الإيجابية التى تتوفر فيه أيضا ، وهو ما يعتبر التوصية الرابعة .

– وتؤكد التوصية الخامسة على دور البيئة سواء من حيث وسائل الإعلام الجماهيرية أو التعليم أو اكتساب القيم وتعلمها فيما يتعلق بالعنف .

– وسادسا ، وأخيرا، فإنه يتعين ايلاء عناية خاصة للدلالة الرمزية للمضمون العنيف فى البرامج المتخيلة (الروائية) والدور الذي تؤديه في الحياة الاجتماعية .

وتتفق الدراسات والتقديرات التى تمت للكمية الضخمة من البحوث التجريبية التى أجريت بين الستينيات والسبعينيات في المختبرات وفى الواقع الاجتماعى على استخلاص نتيجتين مسلم بهما : تتمثل الأولى فى أنه برغم صعوبة تحديد علاقة سببية واضحة (يمكن اثباتها) فإنه ثمة علاقة بين العنف التليفزيونى والعنف فى المجتمع . والنتيجة الثانية هي أن أغلبية البرامج التى يبثها التليفزيون تحتوى على كمية كبيرة من المشاهد العنيفة . ويرى البعض أنه لايمكن أن يوجد أدنى ريب فى أن التعرض المفرط لبعض البرامج يزيد – فى ظل ظروف معينة – عدوانية الأطفال .

غير أنه برغم هذه الدلائل ، فإن تعقد المشكلة المدروسة يجعل من الصعب استخلاص تعميمات ملموسة وعملية (تنفيذية) على أساس علمى . ويرجع ذلك إلى كثرة المتغيرات التى تؤثر على العلاقة القائمة بين التليفزيون والعنف والمجتمع : الجنس ، والسن ، والوضعية الاجتماعية الاقتصادية ، والاستعدادات المسبقة للعدوانية ، والإحباط والأوضاع الاجتماعية مثل التكوين الأسرى أو أنماط الاتصال بين الآباء والأطفال . ولكن إذا كانت هذه المتغيرات تتفاعل واقعيا مع العنف فلا يمكن إقامة علاقة سببية واضحة مختصرة . وفضلا عن هذا فإنه توجد متغيرات أخرى لم تدرس دراسة كافية ، وإن كانت قدراتها التأثيرية لايمكن تجاهلها مثل التمييز العنصرى والاجتماعى الذى يعدو مشكلة أساسية فى بعض البلاد (Murray ، ١٩٨٠) . ولهذا فإنه لا يمكن أن يظل النقاش محصورا داخل مختبر سيكولوجى أو اجتماعى . ويتعين على

الصعيد العلمى إضافة عوامل أخرى من أجل وضع المشكلة فى سياقها الطبيعى مثل مسألة الاستهلاك التليفزيونى ، أو تلك المسائل التى أهملت دائما - غير أنها تعتبر عنصرا أساسيا فى تكوين الصورة التليفزيونية - مثل طريقة عرض البرامج ودور الإعلانات التى يمكن أن تزيد التطلعات غير الواقعية وتفاقم المشكلات القائمة وتولد الإحباط وتسهم بالتالى فى العنف والعدوان (هالوران ، ١٩٧٠) .

ثالثًا : استخدامات التليفزيون :

لقد أتاح تجاوز نزعة تغليب وجهة النظر السيكولوجية المتطرفة ، وكذلك النزعة السوسيولوجية الخالصة تماما ، فى مجال دراسات التليفزيون والوسائل الأخرى ، التوصل إلى تلك المرحلة المهمة الأخرى فى المجال البحثى والتى تسمى الوظيفية .

وقد خصص قدر كبير من الجهود التى بذلت فى المجال البحثى الذى سيطرت عليه النظريات الوظيفية لدراسة احتياجات الجمهور . وتتمثل أهم ماخلصت إليه هذه الدراسات فى تأكيد أن الجمهور عنصر نشط (فاعل) فى استعمال الوسائل الإعلامية والتليفزيون على الأخص ، ويرتبط هذا الاستعمال ببعض التطلعات (التوقعات) وبعض الاحتياجات للمشاهدين .

ويمكن القول إيجازا بأن الدراسات الدولية عن هذا الموضوع تكشف عن توافق مهم بين المناهج والنتائج :

- ففى أوروبا ، حيث تمتلك انجلترا ناصية البحوث الأكثر تفصيلا عن آثار البرامج التليفزيونية ، يجرى التأكيد عموما على أن أفراد الجمهور لديهم القدرة على صياغة أسباب اختيارهم لتلك الوسيلة الاعلامية أو ذلك البرنامج (Mac- Ouail ١٩٧٢) . وبالتالى فإنه يمكن الحديث عن نموذجية / نمطية Typalogy أو تصنيف للاحتياجات ممثلا فى التسرية ، العلاقات الشخصية ، الهوية الشخصية ، المراقبة إلخ .. ووفقا لهذه الفرضية فإن التليفزيون يستخدم كوسيلة للهرب من الملل / السأم اليومى ومن أجل إيجاد موضوع للحديث مع الاصدقاء وللمقارنة بين البشر والأحداث الذين تتم مشاهدتهم على الشاشة وبين الخبرات الشخصية ، والحرص على ايجاد صلة مع الأحداث الكبرى . ويجرى التمييز في السويد بين ثلاث وظائف حاسمة بالنسبة للجمهور التليفزيون : الهروب أو التسلية ، الإعلام والمعرفة ، المنفعة الاجتماعية ذات الطابع العملى . كما تُقترح في فنلندا ثلاث وظائف : رؤية العالم والتسرية والمنفعة الاجتماعية (Pietela ، ١٩٧٦) . ويجرى الحديث فى فرنسا عن وظائف مماثلة : التسرية والاعلام والمنفعة .

وفى امريكا الشمالية فإن الولايات المتحدة ، صاحبة أطول تراث فى دراسة الآثار وسلوك الجمهور ، قدمت فرضيات مماثلة فيما يتعلق بوظائف التليفزيون ، وينصب أهمها على المنفعة (الجدوى) والدفاع عن الذات والتعبير عن القيم والاحتياج إلى المعلومات (Ralisson' ، ١٩٧٢) . وفى كندا فإن وظائف التليفزيون تتلخص فى مبدأين : المراقبة والاسترخاء (هيئة الاذاعة الكندية ، ١٩٧٥) .

وأجريت دراسة مهمة أخرى فى اسرائيل دعمت الفرضية الوظيفية لوسائل الاعلام التى تشبع الاحتياجات ، برغم أن التركيز انصب هذه المرة على التنوع . وبينما تستخدم الصحافة والسينما والكتب فى إشباع احتياجات معينة مثل ضرورة الحصول على معلومات والهوية الشخصية والتسلية فإن التليفزيون والاذاعة يستخدمان فى «قتل الوقت ومعرفة ماذا يجرى فى العالم وإقامة صلة اجتماعية» (Katz ، ١٩٧٣) .

وفى استراليا أوضحت بحوث Kippax و Murray (١٩٨٠) أن التليفزيون يشبع احتياجات محددة للغاية مثل الذاتية الشخصية والاتصال الاجتماعى والتسلية والإعلام

ومن ثم يبدو أن استخدام وإشباع وسائل الاعلام في ارتباطها بالجمهور يمكن تعميميه نسبيا اعتماداً على البحوث سالفة الذكر . وحتى إن وجدت خلافات ملحوظة فيما يتعلق بمنهجية التحليل ، فإنه يمكن على الأقل ، تقديم أربعة مبادىء أساسية يجدر أن تؤخذ فى الحسبان كأسس ليتبولوجية (نماذج نمطية) فى هذا الصدد :

١ - يستخدم التليفزيون ، والوسائل الإعلامية عامة ، لغرض محدد . لكن كل وسيلة تستخدم لإشباع احتياجات محددة .

٢ - يختار الجمهور الوسيلة والمضامين التى يعتبر أنها تلبى احتياجاته .

٣ - توجد مصادر أخرى للإشباع ، ووسائل الاعلام فى حالة تنافس معها .

٤ - يعرف الجمهور احتياجاته ، ويمكن أن يعبر عنها عندما يطلب منه ذلك .

ويمكن أن يلاحظ ، فى الرسم البيانى التالى ، خطة نمطية (نموذجية) للعوامل المرتبطة التى يتعرض لها الجمهور فيما يتعلق باستخدامات الوسائل واشباعاتها .

البيئة الاجتماعية :

١ - الخصائص الديموجرافية .

٢ - الفئة الاجتماعية المهنية .

٣ - سمات الشخصية .

٤ - الاستعدادات السيكولوجية

الاحتياجات الفردية :

١ – الاحتياجات الإدراكية .

٢ – الاحتياجات العاطفية .

٣ – احتياجات التكامل الشخصى .

٤ – احتياجات التكامل / الاندماج الاجتماعى .

٥ – الاستجمام أو الهروب .

مصادر إشباع الاحتياجات خارج الوسائل :

١ – الأسرة ، الاصدقاء .

٢ – الاتصال فيما بين الأشخاص .

٣ – أوقات الفراغ .

٤ – النوم .

٥ – الأدوية .

استعمال الوسائل :

١ – نوع الوسائل : صحافة ، إذاعة ، سينما ، كتب ، تليفزيون .

٢ – مضمون الوسائل .

٣ – التعرض للوسائل .

٤ – السياق الاجتماعى للتعرض .

اشباع وسائل الاعلام (الوظائف) :

١ – المراقبة .

٢ – التسلية / اللهو .

٣ – الهوية الشخصية .

٤ – العلاقات الاجتماعية .

وتعرضت الخطة النظرية المتعلقة باستخدامات التليفزيون وإشباعاته لنقد شديد من شتى هيئات بحوث الاتصال ، ويمكن تلخيص الانتقادات الأساسية على النحو التالى :

– على الرغم من العدد الكبير للدراسات المخصصة للاستخدامات والاشباعات فى مجال التليفزيون ووسائل الاعلام بعامة ، فلا يبدو أنها كافية لتكوين نظرية من شأنها تفسير سبب إشباع وسائل إعلام محددة لبعض الاحتياجات .

– وفى المقام الثانى فلم تتمكن أى دراسة تركزت علي الجمهور من تبيان أنه يستخدم فعلا وسائل الاعلام ، أو أنها هى التى استخدمته . وإن قدرته على التصرف فى مجال اختيار الوسائل مفترضة أو مسلم بها بأكثر مما يوضحه هو نفسه .

وتعتبر الانتقادات الموجهة إلى حدود الدراسات المتعلقة بالاستخدامات والوظائف وثيقة الترابط فيما بينها ، ولكى يمكن إثبات أن الجمهور نشط فى اختيار الوسائل التى تحقق إشباعه فإنه يتعين إيضاح العلاقة القائمة بين استخدام وسائل الاعلام والاحتياجات . وكان ينبغى أن تُظهر هذه المتغيرات المستقلة ، على سبيل المثال ، وجود علاقة بين مشاهدة «مسلسل درامى» وبين كون من يشاهد «ربة بيت» أى بين اختيار وسيلة إعلامية وبرنامج ما وبين سمات المشاهد الاجتماعية والمهنية . وإذا تعذر إبراز علاقة التبعية بين المشاهد و«المسلسل الدرامى» ، فإن مفهوم الاحتياجات لايضيف جديدا إلى فهم استخدام وسائل الاعلام .

وأسفر عجز البحوث التى أجريت فى هذا المجال عن اثبات وجود هذه العلاقة عن بديهية الوظيفية (كونها تحصيل حاصل) التى كثيرا ما كانت موضوع انتقاد .

– ومع ذلك ثمة مؤلفات حاولت الإجابة بطريقة تجريبية (إمبيريقية) عن الانتقادات الموجهة إلى الشمولية الاجتماعية التى تعانى منها فرضية الاستخدامات والاشباعات ، ولاسيما فيما يتعلق بنشاط الجمهور واختيار وسائل الاعلام . وفى مؤلف مثير للاهتمام من حيث النتائج العامة التى يمكن استخلاصها من سلوك المشاهدين ، فقد بيّن Kippax, Murray (١٩٧٧) أن الاحتياجات والخصائص الاجتماعية للمشاهدين ، وذلك فيما يتعلق باستخدام المشاهدين الكبار للتليفزيون ، تسهم فى اختيار البرامج . ويبدو التليفزيون باعتباره أكثر وسائل الاعلام الملائمة للهرب وللتسلية وللاحتياجات الاعلامية ، وإن كان لايعد وسيلة تشجع على اقامة صلات اجتماعية أو تلبى الاحتياج إلى «التأكيد الذاتى» أو التحقق الشخصى إلا بقدر محدود للغاية .

ولعل هو أكثر أهمية يتمثل فى أن التليفزيون لم يدرك كما هو فى حد ذاته فحسب ، بل إنه استخدم فعلا كمصدر للإشباع . وهكذا فإن اولئك الذين يفضلون الأخبار يشاهدون كثيرا البرامج الإعلامية ، واولئك الذين يفضلون التوحد مع (تقمص) الشخصيات أو المواقف ، فإنهم يميلون إلى الاكثار من مشاهدة المسلسلات .

ويبين متغير الجنس عند الكبار أن الرجال المتعلمين والذين ينتمون إلى فئات اجتماعية – اقتصادية أعلي يفضلون مشاهدة البرامج المتعلقة بالحوادث الجارية والمجلات الإخبارية والرياضة وألعاب التسلية والمنوعات . أما النساء الحاصلات على مستو تعليمى محدود ، واللاتى تنتمين إلى مستويات اجتماعية – اقتصادية أدنى ولايعملن خارج بيوتهن ، فهن يفضلن عموما المسلسلات الشعبية والبوليسية والأفلام وبرامج الأطفال .

أما من هم فى سن الشيخوخة فيفضلون مشاهدة جميع أنواع البرامج . فى حين يفضل الشباب مشاهدة البرامج الفكاهية (الكوميدية) والأفلام البوليسية والمسلسلات . وتشاهد فئة العمر الواقعة بين سن ٣٥ – ٥٠ برامج الأحداث الجارية والمجلات الإخبارية وألعاب التسلية والمنوعات أكثر من غيرها .

وعموما فإن الرجال الذين تتراوح أعمارهم بين ٣٥ و٥٠ سنة المتعلمين ، والذين ينتمون إلى فئات اجتماعية – اقتصادية أعلى ، يشاهدون التليفزيون بدرجة أقل من النساء . أما من هم فى سن الشيخوخة ذوو المستوى التعليمى المحدود والوضع الاجتماعى – الاقتصادى المنخفض فهم يشكلون أكبر جمهور للتليفزيون . وهم يستخدمون البرامج بصفة أساسية فى قتل الوقت . ويعتبر التليفزيون وسيلة الإعلام المفضلة لديهم .

وتوضح الدراسات السابقة ، باختصار ، أن الجمهور يتوقع من وسائل الإعلام – وعلى الأخص من التليفزيون أن تلبى بعض الرغبات (التطلعات) ، وأن هذه الرغبات (التطلعات) تؤثر على اختيار وسيلة الاعلام والبرامج .

وجميع هذه الدراسات التجريبية (الإمبريقية) لها الفضل فى تجاوز التصور ذى النزعة الفردية فى الاستخدامات والوظائف ؛ لأنها تطرح آفاقا أكثر اهتماما بوضع المشاهد فى سياق نظم وجماعات المشاهدة . وهذه المكتسبات الجديدة التى حققتها المعطيات التجريبية (الإمبيريقية) ما كانت ممكنة دون الإسهامات النظرية التى أُثْرتْ فرضية الاستخدامات والاشباعات .

وفى جميع الأحوال فإنه يبدو لنا أن المحصلة النهائية للتحليل الوظيفى معقدة نسبيا . وسوف تتاح لنا الفرصة لكى نستعرض فيما بعد الانتقادات الأساسية التى صدرت من تيارات البحوث الأخرى الخاصة بالتليفزيون . ولكن المحصلة التى نتجت من «داخل» التيار الوظيفى للاستخدامات والإشباعات يمكن تلخيصها فى النقاط التالية :

١ – عدم صحة الأسئلة التبسيطية عن الآثار المباشرة للتليفزيون من نوع : هل يولد التليفزيون العنف لدى المشاهدين ؟

٢ - استحالة استنتاج استخدامات معينة انطلاقا من مضمون البرامج ؟ . ولايمكن الحصول على يقين علمى عن الأسباب التى تدفع أحد المشاهدين إلى اختيار برنامج ما وعن مدى علاقته بالإشباع . وإذا كان الجمهور يشاهد برامج عنيفة فإن من الصعوبة بمكان قياس العلاقة بين البرنامج وسلوكه العنيف . ومن الممكن دائما أن يقوم المشاهد باستخدام آخر للمادة التليفزيونية ، أو يوجهها إلى نوع آخــر من الإشباع . ويمكــن قول نفس الشيء عن برامج الهروب . فإذا كان المشاهدون يتجهون إلى رؤية هذه البرامج لأنهم يشعرون بالغربة فلا يوجد ما يؤكد أن اغترابهم سوف يتدعم برؤية هذه البرامج . ولا توجد بالضــرورة علاقة علة ومعلول بين ما نشاهده وبــين ما نستخلصه من برنامج ما .

٣ - إن بتبولوجية (أنماط) الاستخدامات والاحتياجات المطبقة على التليفزيون يضعفها دليل أكيد : فما هو وظيفى ، بالنسبة لفرد أو جماعة ، ما لا ، يكون بالضرورة كذلك بالنسبة للغير ، بل يمكن أن يصبح خللا وظيفيا .

٤ - لم تقدم البحوث ايضاحات محددة بصدد مختلف العوامل التى ينطوى عليها برنامج ما مثل : المضمون وكيفية البث والشكل والأسلوب ونوع الصور وما إليه . هذه العوامل هى التى تتيح التمييز بين البرنامج المستخدم والإسهام الفعلى فى الإشباع أو الإرضاء .

٥ - تم التسليم ، بغير جدال ، بالتصنيفات الجامدة التى استخدمت في وصف البرامج (أنواع البرامج) باعتبارها برامج ترفيهية أو إعلامية أوتربوية أو للهــروب ، وقد عدت هذه التصنيفات في الوقت الراهن مشوشة ومختلطة إلى حد كبير ، ليس فى التليفزيون ، فقط ولكن أيضا فى مجال الفن والثقافة .

٦ - على الرغم من كثرة الحديث عن الوظيفية فإن البحوث التجريبية الإمبيريقية الوظيفية قليلة ، ولم تستفد غالبيتها من تعدد المنهجيات التى أسفر عنها علم الاجتماع (السيوسيولوجيا) أو علم النفس (السيكولوجيا) . وعلى أى حال يمكننا أن نأسف افتقاد النتائج ، التى جاءت ثمرة الدراسات الشاملة التى أجريت فى الأجل الطويل ، والتى تتيح تصوراً أوضح لدور التليفزيون فى مجتمعنا .

وكان من بين الموضوعات المفضلة للبحث الوظيفى في مجال التليفزيون موضوع الأطفال والتليفزيون » والعنف . وسنولى اهتماماً خاصاً فى الصفحات التالية لهذين المجالين الأساسيين من مجالات الدراسة بالنظر إلى كونها تنال أهمية حالية لدى الرأى العام وفى مجال العلوم الاجتماعية .

رابعًا : جمهورالأطفال :

يكتسب الأطفال بفضل التليفزيون «فهم غوامض الحياة» «مؤسسة التربية الخلقية – التليفزيون للأطفال» .

استخدام الأطفال للتليفزيون :

لقد كان لوصول وسيلة إعلامية جديدة ، وفقا للبحوث الأولية التى أجريت عن التليفزيون ابتداء من الخمسينات ، تأثيرها فى تغيير حياة الأطفال . وفى نفس الوقت الذى بدأ فيه الأطفال يقضون وقتا طويلا أمام هذا الجهاز المزود بشاشة زجاجية ، ويتأخرون فى الذهاب إلى النوم ويغيرون من كيفية قضاء وقت الفراغ ، فإنهم توقفوا عن القراءة وعن الذهاب إلى السينما . وقد أصبح ملحاً آنذاك معرفة آثار التليفزيون على المعارف والأذواق وشتى أوجه النشاط والتأثيرات المحتملة على سلوك المشاهدين الشباب .

وقد أسفرت الدراسة التى أجرها شرام ولايل وباركر (١٩٦٠) واستجوبت ٦٠٠٠ طفل عن هذا القدر من المعلومات الذى يمكن من تكوين فكرة عن نماذج المشاهدين / الأطفال واستخدامهم للبرامج (لماذا يستخدم الأطفال التليفزيون ؟ وكيف يستخدمونه ؟).

وتتمثل الصورة النمطية (Robot) للطفل الذى يشاهد التليفزيون فى صورة صبى نضج مبكرا . وفى الواقع فإن الأطفال فى سن الثالثة يخصصون للتليفزيون ٤٥ دقيقة يوميا ، ويزداد هذا الوقت مع التقدم فى السن ؛ حيث يقضى الأطفال فى سن الخامسة ساعتين يوميا أمام الشاشة الصغيرة . ويطرد ازدياد الوقت بحيث أننا لو أحصينا فقط عدد أيام مشاهدة الأطفال من سنة ٣ و ١٦ سنة ، وذلك فى أيام الدراسة (باستثناء أيام العطلات) – فإنه يتضح أن الاطفال يقضون وقتا أطول أمام التليفزيون من الوقت الذى يقضونه فى المدرسة . فمن يفترض أنهم يقضون أمام التليفزيون سدسى الوقت الحر المتاح لهم . ويصبح النوم هو النشاط الوحيد الذى يستغرق وقتا أطول من مشاهدة التليفزيون !

وثمة عوامل أربعة رئيسية تتيح تحديد الكيفية التى يستخدم بها الأطفال التليفزيون . السن والجنس والمستوى الفكرى (العقلى) والمعايير الاجتماعية .

السن والجنس :

يتمثل نموذج الطفل المشاهد الذى يعد أكبر مستهلك بالنظر إليه من الزاوية السوسيوديموجرافية (الاجتماعية – السكانية) فى الطفل الذى يتراوح بين ١١ و ١٣ سنة ، ولايعتبر موهوبا كثيرا من الناحية الفكرية ، وينتمى إلى وسط اجتماعى فقير .

وعلى الرغم من أن تفضيل البرامج يتوقف على متغيرات السن والجنس ودرجة الذكاء ، فإن الأسرة تمارس تأثيرا مهماً على الأذواق . ويتوزع تفضيل الأنواع على النحو التالى : يفضل أطفال الطبقة الوسطى البرامج الواقعية وبرامج الترفية . فى حين يفضل أطفال الطبقة العاملة ، بشكل مطلق ، تقريبا البرامج الترفيهية والخيالية (الروائية) .

ويعتبر السن والمستوى الفكرى من بين أكثر العوامل أهمية التى تحدد تفضيل البرامج ... ومن ثم « فإن أكثر الجوانب إثارة للاهتمام فيما يتعلق بالاختلافات فى تفضيل البرامج تبعا للجنس ، إنما تنصب على اللحظة التى تبدأ فيها هذه التفضيلات في التمايز . وحتى إبان السنة الأولى فى المدرسة فإن الفتيات يفضلن بنسبة هائلة برامج الموسيقى الشعبية فى حين أن نسبة مرتفعة نسبيا من الصبيان تفضل برامج المغامرات والويسترن .

ويتواصل هذا التوزيع للتفضيلات طوال سنوات المدرسة إذ تتجة الفتيات إلي تفضيل البرامج التى تتعرض للحب (الموسيقى الشعبية) ، أو الحياة العائلية (الكوميديا الاجتماعية) . ويختار الصبيان برامج «الذكور» المثيرة للانفعالات والتى تتجه إلى المغامرات . ويبدو كما لو أن الاهتمام بالمراهقة ومشاكل الكبار تتبدى لدى الفتيات بأسرع مما تتبدى لدى الصبيان . وبينما يستمر الصبيان في مشاهدة الرسوم المتحركة والبرامج الأخرى المخصصة للأطفال تشرع الفتيات في اقتناء اسطوانات الأغانى الذائعة الصيت والتحمس للمغنيين الذى يظهرون فى برامج ديك كلارك» (شرام وغيره١٩٦٠) .

المستوى الفكرى :

إن تفضيل الكبار للبرامج تبعا لمستواهم الفكرى يعبر عن نفسه بوضوح من سن مبكر؛ :

«فالأكثر موهبة فكريا يستخدمون التليفزيون بدرجة أقل وبصورة انتقائية ، مع الالتجاء ، في نفس الوقت ، إلى وسائل الاعلام الأخرى التى تزودهم بقدر مهم من المعلومات الجادة التى يحتاجونها . أما ذوو المستوى الفكرى الأقل فإنهم يستخدمون التليفزيون بدرجة أكبر كما يستعينون بوسائل الاعلام المطبوعة بدرجة أقل »

(شرام وغيره ١٩٦٠)

المعيار الاجتماعى :

تتحدد أيضا تفضيلات الأطفال فى اختيار أنواع البرامج وفقا للمعايير الاجتماعية ، وتؤكد أعمال ومؤلفات متنوعة مثل أعمال هيموليت وزملائها (١٩٥٨) أو أعمال ماكوباى (١٩٦٣) على وجود علاقة بين معايير إحدى الطبقات ونشدان الموضوعات الخيالية فى التليفزيون مثلا .

ولما كـان أكـثـر المشـاهدين دأبًا ، مـثل أكـثـرهـم اعـتـدالا من بين الأطفـال / المستخدمين للتليفزيون ، سوف ينضمون مستقبلا لزيادة أعداد المستخدمين من الكبار – فإن المعايير الاجتماعية تضطلع هنا أيضا بدور حاسم .

«لقد لاحظنا أن أهم التـغيرات ، فى فـترة المراهقة ، تحدث لدى الأطفـال الذين ينتمون إلى أعلى مستويات الفئات الاجتماعية الاقتصادية ، وعموما فإنهم ينتقلون من الموقف الشامل نسبيا – الخاص بالطفل – المتمثل فى الاستسلام لمتعة اللحظة إلى تلك المتعة – الخاصة بالراشدين – التى تقرها طبقتهم التى تتمثل فى إرجاء المتعة . وفي حالة المستوى الاجتماعى الاقتصادى الأدنى فإن التغير اللازم للانتقال من الطفولة إلى عالم الكبار يكون أقل أهمية . لكن عندما يتعلق الأمر بأطفال الطبقة الوسطى فإن معيار الإتقان الذاتى والنشاط والتوجه إلى مستقبل يغدو أكثر صرامة .

«وإذا كانت قدراتهم العقلية على قدر الطموحات التى تشجعها هذه المعايير ، فإنهم سيفضلون استخدام وسائل الإعلام المطبوعة بقدر أكبر بكثير ، كما يستخدمون التليفزيون بدرجة أقل ، وفى الحالة العكسية فإنهم يمكن أن يستخدموا بالأحرى جميع وسائل الأعلام بشكل عام» .

(شرام وغيره ، ١٩٦٠م)

ونستطيع أن نستخلص استنتاجاً عاما يمكنه أن يحدد أية إجابة فيما يتعلق بوظائف التليفزيون لدى الأطفال / المشاهدين . عندما نلاحظ تنامى عدم الرضا الذى تثيره وسائل الاعلام مع مرور السنين . ويزداد فقدان التليفزيون لنفوذه وحظوته لدى شباب المستقبل ، ولكنهم لايستطيعون فى نفس الوقت إيجاد أو طرح بديل لوسائل الاعلام ، ولهذا فإنه ثمة اجابة بديهية نسبيا تفرض نفسها فيما يتعلق بطرح سؤال لمعرفة ماذا يشاهدون التليفزيون ، تتمثل فى أنه يبعد عنهم السأم والضيق .

ويمكن تلخيص أكثر النماذج شهرة فيما يتعلق باستخدامات الأطفال للتليفزيون فى الجوانب الثلاثة التالية : الموضوعات الخيالية (القصصية) والترفيه والتثقيف . ويبدو أن الاستخدام يميل إلى تفضيل الموضوعات الخيالية القصصية ، وهو ما يرجع فى المقام الأول إلى الاستمتاع (ولو بطريقة سلبية) بالتوحد مع شخصيات محبوبة ومثيرة للاهتمام تعيش بعيدا عن روتين الحياة اليومية ، مما يساعد على التحرر من قيود الحياة اليومية وضغوطها عن طريق الهرب إلى عالم خيالى .

ويشكل الترفيه الباعث على إدارة مفتاح جهاز التليفزيون برغم أن الأطفال ينتهى بهم الأمر إلى الاهتمام بالبرامج التربوية . وهم لايسعون إلى مشاهدة البرامج التربوية

وإنما يصلون إليها بطريقة شبه عفوية (غير شكلية) . فالتربية يتم تقبلها عبر البرامج الاعلامية والاخبارية عندما يتعلم الأطفال من خلال التليفزيون العادات وأساليب الحياة والموضة والألعاب الرياضية . ومع ذلك فإن البرامج التربوية المختصة تثير غضبهم . وإن كانوا يفضلون التليفزيون الذى يزودهم بما يسميه المؤلفون «التعليم العرضى» وعلى أية حال فإن التعليم المحتمل يكون مرتبطا باستعدادات الأطفال وتفضيلاتهم واحتياجاتهم والممارسات التليفزنوية التى يعرفونها . ويمكن أن يدل التعليم العرضى ، على الطابع التكوينى (التثقيفى) للتليفزيون . إذ يمكنه أن يضطلع بمهمة معينة في توسيع نطاق معارف المشاهدين ، وبالتالى الإسراع بالنمو العقلى والفكرى للصغار .

ويمكن أن تتمثل أهم النتائج التى توصل إليها العمل الممتاز الذى أنجزه فريق شرام في أن التليفزيون له طابعه الإيجابى بالنسبة للتربية والتعليم .

لكن البحث أفاد أيضا فى نزع فتيل الدور الشيطانى الذي كان يُضْفَى على التليفزيون فى تعامله مع الأطفال ، وذلك لأن الأطفال ليسوا سلبيين ازاء وسائل الاعلام ، وهو ما يعد ، ضمن أمور أخرى ، من أهم النتائج النظرية التى توصل إليها هذا البحث . وإذا كان التليفزيون له تأثيراته على هذا النوع من المشاهد ، فإنه يتعين دراسة هذا المشاهد مع علاقته مع العوامل الأخرى مثل الأسرة والنمو العقلى ، والانتماءات الاجتماعية والسن والجنس والاحتياجات والشخصية . فالتليفزيون يحدث تأثيرات محدودة . ولايوجد أى مبرر لدعم نظرية الكرة السحرية (the magic bullet) التى تؤثر تأثيراً مباشرا وتاما على المشاهدين .

وقد أكد شرام نفسه فيما بعد النتائج والاستخلاصات العامة التى توصل إليها فريقه فى بحث ببيلوغرافى أعدته اليونسكو (١٩٦٥) واثناء السنوات الخمس الماضية – على أن النظرة إلى سلطة التليفزيون فقدت سطوتها .

وثمة مبرر قوى لهذا التشاؤم : تَعَقُّدُ البحوث المتعلقة بالتليفزيون وهو ما يبدو سبب الموقف المتزن الذى يفرض نفسه على كل من يتعامل مع التليفزيون .

«ولما كانت الأسباب معقدة ومتشابكة ، فنحن نميل إلى المبالغة فى تقييم تأثير برنامج تليفزيونى يبدو أنه على صلة ما بهذه الأسباب ، وبما أن الآثار تتراكم ولاتتبدى إلا على المدي الطويل فإننا نتجه إلى أن نبخس أحيانا ، قدر التأثير الذى يحدثه أحد البرامج الذي قد يبدو لنا أنه غير ضار» . (شرام ١٩٦٥)

ويستحسن مواصلة الحذر الجارى الآن فيما يتعلق بآثار التليفزيون ، غير أنه من المجدى أيضا عدم التراخى إزاء المصلحة السياسية – التجارية المحتملة التى يمكن أن

تكون خافية وراء عدم الضرر الظاهر للتليفزيون (هالوران ، ١٩٧٤) لكن ما هو الأثر الملموس الذى يتبقى من البحوث الإمبيريقة عن آثار التليفزيون على الأطفال ؟

يمكن القول ، من وجهة نظر متفائلة باعتدال ، أن الأطفال يكتسبون من خلال التليفزيون «معرفة بشتى جوانب العالم الذى لايقيمون معه صلة مباشرة» (هالوران ، ١٩٧٤) . ومن المحتمل أن يغتنى سلوك الأطفال بفضل المشاهد التى تبين كيفية ممارسة بعض أوجه النشاط . حتى وإن تعين مراعاة الاختلاف الحقيقى بين ادراك موقف ما وبين السلوك الفعلى . ولهذا السبب فإنه يجب دراسة المعايير الاجتماعية وسلوك كل شخص وكذلك الفرص التى يتيحهالهم الوسط الاجتماعى لإنجاز ما يشاهدونه فى التليفزيون .

وإذا ما اخذنا بوجهة نظر متفائلة باعتدال ، فيتعين تقبل أن التليفزيون يمكن أن يقدم أيضا معلومات غير صحيحة عن المواقف والقيم إلى درجة دعم الأنماط التقليدية (المقولبة) السلبية المعادية للوسط الاجتماعي أو الثقافى أو العنصرى المعين ، لاسيما أن الأطفال يسهل التأثير فيهم عندما تُقَدَّمُ إليهم الكليشيهات (الصور السلبية) أو الأفكار العامة (المبتذلة) التى تسهم في تكوين ودعم الأنماط التقليدية (المصبوبة في قوالب جامدة) .

وعلى كل حال فإذا أردنا تقييم الجوانب الايجابية والسلبية للتليفزيون وتأثيرها على الأطفال ، فإنه يتعين إدراك دور السياق باعتباره عنصرا محوريا .. وسيكون الأطفال أكثر عرضة لتأثير التليفزيون إذا كانت الأسرة والأشخاص الذين يشاركون فى عملية التنشئة الاجتماعية ذوى تأثير ضعيف عليهم . ومهما يكن من أمر فإن التشتت الجغرافى للأسر والهجرة والتغير السريع للقيم وفقدان الثقة فى الدور الذى تؤديه المؤسسات الاجتماعية والدينية والتربوية ، كل ذلك يمكنه توسيع نطاق مدى الآثار ومرماها . وتمشيا مع هذا الاتجاه فإنه يتعين على البحوث التأكد ، بدقة واهتمام ، مما إذا كان أثر الاحلال أو الهرب أو اعتماد الأطفال على التليفزيون وخضوعهم له يرتبط بوسائل أخرى هامة من وسائل التفاعل الاجتماعى . ويترتب على ذلك أن ملاحظة الطفل اثناء مشاهدة التليفزيون معزولاً عن بيئته وأقرانه قد لاتتيح سوى فرصة ضئيلة لتشخيص علاقة السبب بالنتيجة على نحو موضوعى .

ومن جهة أخرى فإن دراسة استعدادات الأطفال المسبقة للتليفزيون لاتكفى لتفسير كيف يستطيع الأطفال استخدام التليفزيون كمصدر للالهام وفهم تجاربهم الخاصة . وتقتضى ظواهر مثل : الاهتمام والفهم وموقف المشاهدين ازاء البرامج توسيع وتعميق منهجية البحث فى هذا المجال . وفى نفس الوقت فإن أسلوب العرض وشكله لهما تأثيرهما المباشر على استقبال البرامج وتقبلها (انظر الفصل ٣) .

وهكذا توصلت البحوث إلى المزيد من التواضع فيما يتعلق بالنتائج ، وإلى المزيد من التوازن والاعتدال فى تكديس الفروض . وحالما رفضت يقينية البحوث الكمية المحضة شرع البعض يتساءل عما إذا كان هذا المشاهد النموذج المسمى «الطفل» يوجد حقا وفعلا . وما إذا كنا فى سبيلنا إلى دراسة للتليفزيون نفسه ، فهل يمكن فصل تأثيره أو استخدامه عن تأثير واستخدام بقية وسائل الاعلام الأخرى بما فى ذلك العوامل الأخرى للتطور الاجتماعى .

وبناءً على ذلك فإننا نجد أنفسنا ازاء تغير كيفى فى الأسئلة المتعلقة بالتليفزيون . وينفتح المجال أمام الإسهامات الجديدة التى نجمت عن المكتسبات الحديثة النظرية والتجريبية من الدراسات الدولية عن التليفزيون .

المشتريات المشروطة :

لقد ظل غزو الإعلانات التليفزيونية المخصصة للأطفال لشاشات التليفزيون يثير لمدة عقد كامل اهتمامات بالغة ومشاغل كثيرة فى الولايات المتحدة وفى كندا . وعلى الرغم من أن اهتمام الباحثين بإعلانات الأطفال يعد ظاهرة حديثة، فسرعان ما تدفقت الدراسات والبحوث التى تتناول سلوك الأطفال ازاء الإعلانات التجارية متجاوزة الحدود الاقتصادية والمعنوية اللصيقة بالموضوع (انظر Merimgoff ، ١٩٨٣)

وقد قدمت الجماعة المسماة Actim for children's lelevision (١٩٧٨) ؛ التى اضطلعت بدور نشط فى إثارة الاهتمام العلمى بهذا الموضوع فى فترات مختلفة من الجدال ، بتلخيص النتائج المحيطة فيما يتعلق بتأثير الاعلانات التليفزيونية المخصصة للأطفال على الجوانب التالية للحياة الاجتماعية .

- الجوانب النفسية ، لأن الأطفال غير قادرين على التمييز العقلانى للرسائل الإعلانية .

- النواحى الطبية ، لأن الاعلانات الطبية تبرز العناصر الغذائية التى لاتحتوى على قيمة غذائية وتخلق نماذج غذائية سيئة .

- العناية بالأسنان ونظافتها ، لأن الاعلانات التليفزيونية لاتشير اطلاقا إلى الخطر الكامن فى زيادة استهلاك السكريات ، مما ترتب عليه ارتفاع نسبة تسوس الأسنان عند الأمريكيين .

- النواحى القانونية والأخلاقية ، لأن عدم نضج الأطفال فضلا عن عدم خبرتهم يجعلهم عاجزين عن فهم الجانب الضمنى فى الإعلانات .

وعلى الرغم من أن الآباء يعتبرون مسئولين ، فى خاتمة المطاف ، عن تربية أطفالهم فعلى الحكومة أن تحرص على ألا يصبح الأطفال هم المحبطون فى السوق كما يحدث ذلك أيضا عند الراشدين . وتلك إحدى التوصيات الأساسية فى النتائج التى توصلت إليها جماعة . Astion Forchildren's Television لكن المهنيين العاملين فى السوق يفهمون الأمر من زاوية مختلفة للغاية . إذ يؤكد المعلنون أن الإعلانات التليفزيونية تهتم بتقديم أشكال معقولة من المعلومات عن السلع والمنتجات . وتشير صناعة الاعلانات إلى وجود قواعد تختص بالاعلانات الكاذبة وكمية الاعلانات التى يرخص بها فى برامج الأطفال ، لكن بما أن الاعلانات تنطوى على بعد أخلاقى ومعنوى فإن التليفزيون والاخصائيين فى مجال التسويق يوافقون على ضرورة إدخال إصلاحات حفاظا على رفاهية الأطفال وسعادتهم . (تورك ،١٩٧٩) . وتنحصر المشكلة فى نوع المسئولية التى يتعين أن يتحملها العمل الاجتماعى (الحكومى) وتلك التى تتحملها المجموعات الصناعية .

وقد أجريت أولى الدراسات الحاسمة عن الاعلانات والأطفال في اطار برنامج البحوث الذي اضطلعت به لجنة Surgeon General فى الولايات المتحدة . وأبرزت النتائج التى أسفرت عنها بعض المؤلفات في هذا النطاق (انظر ورد ward ، ١٩٧٢ وورد وآخرون ، ١٩٧٧) القدرات التي يتمتع بهاالأطفال فى استظهار موسيقى وشعارات الاعلانات ، وكذلك المطابقة بين ماركة تجارية محددة وبين سلعة معينة مما يمكنهم من التأثير على اختيار آبائهم . وقد تأكدت هذه الاستنتاجات فيما بعد بفضل الدراسات الميدانية التى أظهرت أن الأطفال يتعلمون بفضل الاعلانات التى تمارس تأثيرا هائلا على المشاهدين الشباب ، مع نجاحها المحدود فى خلق مواقف إيجابية إزاء السلع والمنتجات .

(National Science Foundation, 1977 وأدلر وآخرون ، ١٩٨٠)

وقد دفع هذا التشخيص المخيب للآمال المتعلق بتأثير الاعلانات التليفزيونية على الأطفال – لجنة التجارة الاتحادية Federal Trade Commission إلى اجراء استقصاء ضخم بغية تحديد ما إذا كان يتعين الغاء الإعلانات التليفزيونية (Meringoff / The Gene Reilly Group1973, 1974, 1975 . وأسفرت البحوث التى أجريت على عينة من الأطفال مكونة من ٧٨٠ طفلا تم استجوابهم عن مصادر معلوماتهم الخاصة ببعض المنتجات التجارية عن النتائج التالية : ٣١٪ أعلنوا أنهم حصلوا على معلوماتهم من اصدقائهم ، و٢٦٪ أعلنوا أنهم حصلوا علي معلوماتهم من الإعلانات ، و٢٦٪ قالوا إنهم حصلوا على معلوماتهم مباشرة من المجلات التجارية .

لكن نصيب الاعلانات فى تزويد الأطفال بالمعلومات يزداد فيما يتعلق بالألعاب (٣٩٪) واللعب (٤٢٪) . مما يوحى بوجود ارتباط متبادل بين التجربة الشخصية والاعلانات . فعندما يتعلق الأمر بالاشياء المرئية (الظاهرة) تماما التى تثير الاعجاب أو الدعابة مثل الادوات الرياضية ، فإن الأطفال يتبادلون المعلومات فيما بينهم . لكن عندما يكون الأمر متعلقا بالإشباع الشخصى الذى لا يضع فى الاعتبار كثيرا رأى الآخرين ، فإن الاعلانات تقوم بدور إعلامى أساسى .

وساعدت البحوث على التعميم القائل بأن جميع الأطفال يحصلون على معلومات من الإعلانات . لكن فى حالات معينة مثل اللعب (ألعاب التسلية) فإنها تخلق تبعية (ارتباط) حقيقية . وهكذا أسفرت بعض الأعمال (روبير تسوف وروسيتر ، ١٩٧٤) عن ايضاح أن الاعلانات تفضى إلي خلق احتياجات لم تكن موجودة عند الأطفال قبل نشر الإعلانات . ويتم التقليل من عيوب ألعاب التسلية ، ويرى (Choate, 1980) أن الأطفال لهم تأثير حاسم على معايير الآباء فى الشراء . وبرغم أن الاطفال يقدرون على التمييز بين البرامج والاعلانات – بما يؤكد النتائج والاستنتاجات التى أسفرت عنها الدراسات الامبيريقية – فليس فى وسعهم فهم آليات الاقناع الإعلانى . وعلى الرغم من أن عملية تكوين الرسائل الاعلانية تعتبر مهمة ، فإن الاهتمام بالمضامين يجب ، مع ذلك ألا يقتصر فقط على مسألة تقنين نماذج التمثيل والتصوير (البرمجة الخاضعة للرقابة) من قبل المؤسسة العامة (الحكومية) ؛ إنما يتعين الاهتمام أيضاً بصناعة الرسائل الاعلانية . ولهذا فإن اقتراحات لجنة Federal Trade Commission فى ١٩٧٨ أشارت أيضا إلى ضرورة تغيير بنى التليفزيون من أجل الأطفال وكذلك طبيعة الاعلانات .

وعلى الرغم من النجاح السياسى الذى حققته النتائج العملية التى تم الحصول عليها من أكثر من مائتى دراسة ، فقد كانت هذه النتائج موضوع نقاشات وانتقادات كما حدث بالنسبة لأغلبية الأعمال التى اتخذت من الأطفال والتليفزيون هدفا مفضلاً لإجراء بحوث اجتماعية وسيكولوجية .

وانصب النقد الأساسى بصفة خاصة على مدى ملاءمة المنهجيات المستخدمة في هذه الدراسات ، كما تعرض لتأثير المناخ الاجتماعى والسياسى ، وتلك عناصر يمكن أن يكون لها أهميتها الحاسمة عند إجراء بحوث على نطاق متسع .

وتبرز المشاكل التى تثيرها المنهجيات المستخدمة أثناء اجراء البحوث بدءاً من وسائل القياس – فكون الأطفال لاتتوفر لديهم المهارة الكافية للاجابة عن الاستبيانات المعدة جيدا يجعل اجراء الدراسات الميدانية أكثر صعوبة من الدراسات التجريبية .

وفى موازاة ذلك ، وبينما لايمكن للاستبيانات أن تطمح إلى بلوغ مستو مرتفع من الخصوصية في حالة الدراسات فى المختبرات ، فإن عنصرى الجدوى والخصوصية يصبحان مضمونين تماما .

وإن مشكلة ايجاد طريقة تتيح قياس علاقة السببية بين الرسالة الإعلانية والسلوك لايمكن إيجاد حل لها هنا ، كما هو شأن الدراسات العامة عن سلوك الأطفال فى مواجهة العنف ، وهو ما سوف تتم مناقشته فى الفصل التالى . وتطرح مشكلة السببية نفسها على النحو الآتى : هل توجد علاقة يمكن ملاحظتها موضوعيا بين تعرض الأطفال للإعلانات التليفزيونية وبين سلوكهم بوصفهم مشترين محتملين للمنتجات ؟ **وتتمثل المشكلة المنهجية فى إيجاد طريقة لقياس تعرض الأطفال للإعلانات التليفزيونية .**

وبما أن هدف الدراسات الميدانية التعرف على درجة اعتماد الأطفال على التليفزيون ذلك عن عوامل أخرى تشكل متغيرات كثيرة . وعلى عكس ذلك ، فإن الدراسات التجريبية يمكنها ، بسبب قدرتها على التحكم فى تعرض الأطفال للتليفزيون ، أن تسفر عن نتائج تشير إلى وجود علاقة سببية . لكن هذا النوع من التجارب يصطدم بعقبة تتمثل فى استحالة اثبات أن هذه العلاقة السببية يمكن نقلها بالفعل إلى العالم الواقعى . ويصطدم كلا التوجهين المنهجيين بمصاعب تقنية . فالاستقصاءات الميدانية (المسوح) تنقصها «مصداقية داخلية» قادرة على جعل القياس مقبولا من زاوية تقنية ؛ أما الدراسات المختبرية فتنقصها «المصداقية الخارجية» لكى تصبح مقبولة فى سياق السلوك الواقعى (هوفلاند ، ١٩٥٩) .

لكن الانتقادات الموجهة للنظريات التى تستند إليها دراسات الإعلانات التليفزيونية الخاصة بالأطفال تصبح لها أهميتها عندما تتعلق بالسؤال التالى :

ماذا يفعل الأطفال بالاعلانات ؟ أى هل يستطيع الأطفال حماية أنفسهم فعلا من الإعلانات ؟ وباختصار هل يستطيع الأطفال ايجاد وتطوير دفاعات ادراكية فى مواجهة الرسائل (جولدبرج وجورن ، ١٩٨٣) . وفيما يتعلق بالاستقصاءات فإن النتائج تبين وجود فهم شامل من جانب الأطفال ، مما يسهل عملية الارتياب فى الرسائل الإعلانية . وخلافاً لذلك فإن الدراسات التجريبية توضح محدودية قدرات الأطفال فى دحر القوة الساحقة للرسائل الإعلانية التليفزيونية . وعندما يكتسب الأطفال القدرة على تنشيط آليات الدفاع ، فإنهم يتعلمونها فيما يتعلق بالتليفزيون نفسه .

وبالنظر إلى الاختلاف المهم بين النتائج التى يسفر عنها كل نوع من هذين النوعين من البحوث ، فسنحاول البحث عن تغيرات من مفهومين أو مبدأين نظريين متعارضين . وبالنسبة لجولدبرج وجورن (١٩٨٣) فإن العديد من الباحثين تبنوا نموذج

«التنشئة الاجتماعية للمستهلك Socialigation of Consumer» والدراسات الميدانية بينما اختار آخرون نموذج «الآثار» والمنهجية التدخلية . ومن الممثلين المؤهلين للاتجاه الأول ورد (Ward) ، ١٩٧٤ حيث تعنى التنشية الاجتماعية المستهلك !

«العملية التطورية التى يكتسب من خلالها الطفل القدرات والمعارف والمواقف الملائمة التى تؤهلة لكى يسلك ويتصرف كمستهلك فى عالم السوق» .

ويرى Rossiter ١٩٨١ أنها تعنى :

«أن الأطفال يفهمون ما يتعلمونه من الاعلانات التليفزيونية العديدة ، ويختارون المنتجات التى تثير اهتمامهم وتجذبهم ، ثم يطلبونها» .

ولا يبدو أنه ثمة تجديدات نظرية فى الدراسات المتعلقة بإعلانات الأطفال ، فجميع البحوث تواصل الرجوع إلى ، والاستشهاد ، بأحد النموذجين التاريخيين الأساسيين لوسائل الاتصال الجماهيرى ، نظرية الآثار والوظيفية .

ويمكن أن نجد فى منظور نموذج التنشئة الاجتماعية للمستهلك » ، ضمنيا ، النموذج الوظيفى للاندماج فى النظام الاجتماعى . وتقود النتيجة «السياسية» لمثل هذا المنظور إلى السير فى اتجاه معين : فالأطفال هم الذين يتعين عليهم التكيف مع نظام الإعلانات التليفزيونية وليس العكس . ولهذا يتعين معرفة «كيف نغير الأطفال» لا «كيف نغير التليفزيون» . ومع ذلك فإن تمسك البحوث الميدانية بأن تأخذ فى الحسبان كل متغير من شأنه جعل وضع الطفل المستهلك أكثر واقعية – يمكن تفسيره – بالفعل – باعتباره الاعتراف الضمنى بأنه يمكن على هذا النحو تقديم تفسير أفضل لتأثير الواقع بدلاً من الاقتصار على عامل واحد معزول .

ويمكن أن نصادف خلف هذه الرؤية نظرية البنية الوظيفية التى حدد سماتها تالكوت بارسونز T. Larsons فى كتابه بنية الفعل الاجتماعى The Structure of Socidl Action (١٩٤٩) . وتلك نظرية محافظة حيث يشكل التوازن وليس التغيير القاعدة الأساسية للسلوك الاجتماعى .

وخلافا لذلك ، ومادام يمكن ، انطلاقا من منظور النموذج التجريبى – السيطرة على مؤثرات أخرى فردية أو مؤسسية يمكن قياسها باعتبارها عوامل مستقلة ومرتبطة فى الوقت نفسه بالتليفزيون التجارى – فيجب ألا يغرب عن البال أن التليفزيون يظل حاسما فى المقام الأول . ويتوافق هذا التفكير مع النتائج التجريبية التى توصل إليها بيركوينز وباندورا اللذان أكدا التأثير المهم الذى يمارسه التليفزيون على السلوك العنيف .

الفصل الثالث

البحوث الخاصة بالأشكال والتقنيات التليفزيونية فى برامج الأطفال

لقد انقضى ثلاثون عاما منذ أن عّرف ماكلوهان وسائل الاتصال الجماهيرى بأنها قنوات وأشكال للتمثيل والتعبير بدلا من أن يعرفها حسب مضامينها . ومنذ ذلك الحين فإن البحوث الامبيريقية والنظريات المتعلقة بوسائل الاعلام لم تنجح ، بصورة أو بأخرى ، في تفادى ما قد يظهر ، من الناحية المبدئية ، باعتباره فقط حكمة عامة أو قولا مأثورا مجردا من أية عواقب علمية . فالتكنولوجيا والدعائم (الركائز) والأشكال المشهدية قد شكلت ، على الأخص منذ بداية الثمانينيات ، عالما خطابيا ورمزيا يصعب اختزاله إلى اخلاقية وشرعية مضمون رسالة ما .

لقد أدركت الوسيلة والرسالة ، فى جملتهما ، باعتبارهما وسائل لنقل الدلالات والرموز فضلا عن الآثار الاجتماعية . ولم يظهر هذا النهج فى البحوث المتعلقة بالتليفزيون والأطفال إلا فى غضون الخمسة والعشرين عاما الأخيرة ، برغم أن دراسة تأثير الصور التليفزيونية انبثقت من نفس منابع التليفزيون ، على نحو ما رأينا .

لقد تركز اهتمامنا حتى الآن على تطور البحوث الكمية ، ولكن يتعين علينا فحص المجال المتسع للبحوث الكيفية المتعلقة بمضامين وأشكال السرد التليفزيونى .

أولا : النمو الإدراكى والتليفزيون :

سيطرت البحوث المتعلقة بآثار التليفزيون على التعلم والسلوك على جميع الدراسات إلى حين بروز بدائل جديدة فى السبعينات من هذا القرن : وهو ما ينطبق على نظرية النمو الإدراكى . وبدأ تطبيق هذا المنطلق النظرى على الدراسات الخاصة بإعلانات التليفزيون المخصصة للأطفال ، وعلى الأنماط الثابتة لتمثيل العنف .

وترى النظرية الإدراكية أن نمو المعارف عند الطفل يتحقق عبر التغيرات الكيفية فى تنظيم هذه المعارف . وتتحدد مراحل هذا النمو تبعاً لهياكل إدراكية تتيح للأطفال إدراك بيئتهم والتعلم منها فى أعمار مختلفة . وإن تعريف الهيكل الإدراكى بوصفه نموذجاً ، أو ميلاً إلى نموذج للفعل ، يستخدم كأساس لتوجيه البحث إلى الطفل الذي يعتبر بمثابة عنصر نشط (فاعل) .

(Wackman, Wartella, 1970)

وتعد نظرية بياجيه Piaget عن النمو الادراكى الأكثر شهرة والأكثر وضوحاً لأنها أثبتت أن عملية النمو الادراكى تحدث من خلال التكيف والتنظيم . وينطوى تحديد التوازن التوازن الديناميكى للطفل على نمو متواصل وتدريجى ، كما يفترض أن تعلم الهياكل والمراحل لايتم فى لحظة واحدة وأنه يعتمد ، فى خاتمة المطاف على مقدار الخبرة والنضج .

وحفزت نظرية النمو الإداكى على إجراء بحوث متنوعة خصصت للدراسة الادراكية وتحليل سلوك واهتمام الأطفال أثناء مشاهدة برامج التليفزيون . وأمكن ، على سبيل المثال ، إيضاح أن القدرات على استظهار الأخبار وحفظها تزداد مع تقدم السن وذلك بطرق ثلاث :

أ) عن طريق التمييز بين الصور والكلمات ،

ب) عن طريق العلاقة بين الوحدات البصرية والصوتية ،

جـ) بواسطة القدرة على دمج أحداث وقعت فى فترات مختلفة .

وفيما يتعلق بـ «أ» فقد قيل أن الصغار يعانون أكثر من الأطفال الأكبر منهم فى تمييز تفاصيل الصور مما يؤثر عليهم بإضعاف ذاكرتهم المرئية (البصرية) . ولكن حالما يصبح الأطفال قادرين على أن يصفوا الأشياء شفهيا فإن قدراتهم على استظهار الصور تزداد (Neisseri, 1967) . وبالنسبة لـ «ب» فقد أوضح أن إثارة الحوافز البصرية عن طريق التوسط الشفهى يبدو أنه الاستراتيجية التى يستخدمها عادة الأطفال الأكبر سنا . وهكذا نجد مثلا ، عند الأطفال الذين تقل أعمارهم عن ست سنوات ، أن تعلم التنشيط البصرى ربما كان أصعب من تعلم التنشيط الصوتى .

وتتعلق النقطة «جـ» بالترميز البصرى والصوتى ، والذى له دلالة معينة بالنسبة لإدراك صور التليفزيون ، ويتصل بقدرات الأطفال على استيعاب الأحداث الزمينة . ويرى بياجيه (Piaget, 1972) أن الأطفال يخلطون بين تعاقب الأحداث زمنيا ويميلون إلى مطابقتها بالأشياء . وعندما يتحرك غرضان ، مثلا فى نفس الوقت ويتوقفان فى الوقت نفسه فى مكانين منفصلين ، فإن الأطفال بين الرابعة والخامسة لايدركون الآنية إلا وقت التحرك ولايدركونها عندما يتوقف هذان الموضوعان .

وسوف تؤثر نظرية النمو الادراكى على بحوث التليفزيون : وقد اعتبر الطفل ، فى الأساس ، عنصرا نشطا ينمى بطريقة فعالة للغاية قدراته الإدراكية حالما يكبر ، وفى

تفاعل مع الوسط الذى يعيش فيه . ويترتب على ذلك أن تهتم الدراسات بما يمكن أن يتعلمه الأطفال من برامج التليفزيون بدلا من البحث عن الآثار التى تؤثر على عناصر سلبية .

وعملت النظرية الإدراكية ، على نحوما ، باعتبارها نقطة استبدلال بالنسبة للأنماط والنماذج النظرية المكرسة لدراسة العلاقة بين الطفل والتليفزيون . وهكذا يغدو ممكنا مثلا الجمع بين نظرية المعرفة وبين نظرية الاعلام بعد إيضاح :

أ) ماذا يرى الأطفال عندما يشاهدون التليفزيون ؟

ب) وما المعلومات البصرية والصوتية التى تثبت فى ذاكرتهم ؟

جـ) وكيف يصنفون ويرتبون هذه المعلومات؟

د) وكيف يستخدمونها فى سلوكهم اللاحق ؟

ويلوح لنا أنه من المهم ، بعد إبداء هذه الملاحظات ، إجراء تحليل تفصيلى للبحوث التى خصصت لدراسة النظريات الادراكية فى مجال الأشكال التليفزيونية ومتضمناتها بالنسبة لانتاج البرامج وتعليم الأطفال وتربيتهم . والصفحات التالية مخصصة لهذه البحوث .

ثانيًا : الأشكال التليفزيونية وسلوك المشاهدين :

لقد اتضح أن أعمال سالومون (١٩٧٩) Salomon فى مجال الدراسات الخاصة ببرامج الأطفال ، التى تركزت على تأثير الرموز المرئية فى العمليات والقدرات العقلية للأطفال ، ثرية للغاية ولاسيما باقتراحها نظرية تربط شكل ومضامين التليفزيون بسلوك المشاهدين من الشباب .

وحالما تنتهى فترة الطفولة فيكون الأطفال قد أمضوا وقتا فى مشاهدة التليفزيون أطول من الوقت الذى أمضوه فى المدرسة . ولكن يصعب القول إن مضمون البرامج له أهمية معينة بالنسبة لبعض المشاهدين النهمين ، الذين يزدردون جميع الأنوع (بما فى ذلك برامج الكبار) دون تمييز بين التمثيليات الخيالية والأخبار وما إلى ذلك .

ويستند قدر كبير من افتتان جميع أنواع المشاهدين بالتليفزيون إلى التركيب الشكلى للصورة الصوت وتقنيات سردهما . وترتيبا على ذلك فمن غير المجدى التساؤل عما إذا كان ممكنا فصل دراسة الشكل عن دراسة المضمون .

وفى نطاق البحوث الخاصة بوسائل الاعلام فإن السؤال الذى لايمكن أن نجيب عنه إلا على صعيد نظرى ، يجد إجابة مماثلة لإجابة اللغويين المشتغلين بالكلام ، بما

يعنى أنه لايمكن فصل النحو عن المدلول Signifie (Fill more, 1968) . ونفس الإجابة أيضا بالنسبة للمشتغلين بعلم الدلالة ؛ أى السيموطيقيين (Eco, 1977) عندما يؤكدون أن أى تغيير فى شفرات التعبير يؤثر على شفرات المضمون والعكس بالعكس .

ولهذا فإنه إذا وجد فصل فلا يمكن طرحه إلا من الناحية النظرية وعلى المستوى المنهجى بغية إجراء تحديد أكثر دقة لمدى ملاءمة وأهمية تقنيات وأشكال اللغة السمعية المرئية .

(أ) مستويات التعلم من التليفزيون :

اعتاد الباحثون التمييز بين مجرد استهلاك حكاية تليفزيونية والمعلومات التى يمكن استخلاصها من برنامج ما . ويرى سالومون أن عملية استخلاص المعلومات تتحقق عبر التعامل النشط مع شفرات الرسالة . ومع تعاقب السنين والخبرات تتغير مستويات اهتمام وفهم وسلوك الأطفال ، ولكنهم يصبحون فى نفس الوقت قادرين على حسن فهم لغة وسائل الاعلام وكذلك الأعراف والمضامين التليفزيونية . وهذا التغيير معقد ، وينطلق من النشاط الحسى الحركى للمنبهات الشفهية والمرئية وصولاً إلى القدرات التصورية والإدراكية .

ويمكن دراسة النشاط الذى يقوم به الطفل / المشاهد فى تعامله مع أشكال ومضامين التليفزيون بفضل ثلاثة مستويات تدريجية للتحليل .

فى المستوى الأول يفسر الأطفال الأشياء التى يرونها على الشاشة تبعا للقدرات التى تم اكتسابها فى وسطهم الواقعى . ولكن هنا أيضا يتعرضون لزوايا التصوير وضبط الصور Cadrajes والألوان والاضاءة التى تحدد نوعا معينا من الإدراك السمعى المرئى للأشياء والموضوعات .

وفى المستوى الثانى يواجهون تقاليد وأساليب معينة لوسائل الاعلام مثل المشاهد البانورامية والتغير السريع لأحجام الصور (زوم) التي تحافظ على تماثل مع الواقع : المشاهد المحيطة بالشخص (بانوراما) ، الرؤية عن قرب (اللقطة المكبرة) ، ولكنهم يواجهون بعد ذلك التقنيات الخاصة بوسائل الاعلام التى لاعلاقة لها بالحياة الواقعية : المؤثرات الموسيقية والبصرية وطباعة عدة صور فوق بعضها (الطباعة الفوقية) والتصوير البطىء وما إلى ذلك . ولهذا فإن الامر يتعلق بالتركيب السمعى المرئى حيث يمكن أن يدل «حلول صورة محل أخرى تدريجيا» على انتقال زمنى ، أو يدل الانتقال السريع للصور على انتقال مكانى (Campbell, ١٩٨١) .

ويمكن أيضا استخدام لغة التليفزيون كنموذج للتصور العقلى أو القدرة العقلية ، خاصة تحركات آلة التصوير (الكاميرا) واستخداماتها : يمكن أن تعمل مقدمة المنظر Foreground باعتبارها نشاطا تحليلياً ، واللقطة العامة Longshot باعتبارها محددة للسياق العام (سالومان ، ١٩٧٩) . لكن الشكل التليفزيونى يمكن أن يثمر تداعيات عقلية ، ومن ثم فإن سرعة الصور والقوة الصوتية يمكنهما الإسهام في خلق إدراك عنيف للصورة (Huston et alii١٩٨١) وبذلك تصبحان من العوامل الوظيفية بالنسبة لإعلانات اللعب المخصصة للفتيان .

وفى المستوى الثالث فإن خصوصية اللغة التليفزيونية ما تزال ضعيفة للغاية كما فى المستوى الأول المرجعى والواقعى . ويتعلق الأمر بأشكال رمزية ولغوية وغير لفظية يستخدمها التليفزيون . ومع ذلك فإن القدرات الرمزية للمشاهدين يمكن اكتسابها أيضا عن طريق وسائل أعلام أخرى ، كما يحدث عندما يقوم الخيال الذى يحفزه سرد حكاية تليفزيونية بتنشيط آليات موروثة من هيكل الأساطير (دلالة الأبطال أو القيم أو الجزاء) .

وقد استخدمت بعض البحوث التى أجريت عن *الوصف الشكلى للتليفزيون* فى دراسة العلاقة المحتملة بين أنواع التقنيات التليفزيون وأنواع البرامج . وهكذا مثلا تم فحص التقنيات المستخدمة فى كل من *البرامج التجارية* الموجهة للأطفال وفى *البرامج* التربوية (Hustonetalü) . وتبين النتائج ، فى الحالة الأولى ، أنه قد استخدمت أشكال متميزة من الناحية الادراكية مثل التغييرات السريعة والحركات المتسارعة المؤثرات السمعية المرئية المذهلة . أما بالنسبة للبرامج التربوية أو حتى لو استخدمت فيها بعض الأشكال المتميزة ، فإنها تجمع بين الحوار والأغانى واللقطات Longshot مع الاعتدال فى استخدام المؤثرات الخاصة . كما أمكن ملاحظة أنه ثمة برامج يتفوق فيها الشكل التليفزيونى على المضمون وبرامج أخرى تهتم أساساً بالمضمون .

وفيما يختص بالشفرات Codes والمستوى اللغوى للبرامج فقد اهتمت بعض البحوث بالكيفية التى تتفاعل بها *التقاليد والأعراف اللغوية* مع عوامل تليفزيونية أخرى وطريقة تطويع مستويات القدرة اللغوية لسن المشاهدين . وحللت بعض هذه الدراسات (Rice١٩٧٩) كما صنفت هذه الشفرات Cadcs بفضل أجهزة توصيف مثل «التيار الاتصالى» أو «البنى اللغوية» أو «الأوامر والتركيز البؤرى» من المؤلفين إلى المشاهدين .

(ب) الاهتمام وفهم الرسائل :

كما سبق القول فإن عددا كبيرا من الدراسات التى خصصت لوظائف التليفزيون اهتمت بتحليل الاهتمام بالأشكال التليفزيونية وفهمها باعتبارها جزءاً لايتجزأ من العمليات العقلية التى يطورها الأطفال فى تعاملهم مع وسائل الاعلام .

وبوجه عام فإن أهم النتائج التى تتعلق بالاهتمام المرئى والسمعى توضح أن استخدام أصوات الأطفال والمؤثرات الموسيقية والصوتية وتناوب الرواة تسهم جميعا فى جذب اهتمام صغار المستمعين . ولكن استخدام التقنيات النمطية مثل المناظر البارانومية والتغير السريع لأحجام الصورة (زوم) لاتزيد درجة الاهتمام . وعلى العكس من ذلك فإن المؤثرات الخاصة لها جاذبيتها البالغة . وعموما فإن الحدث الذى تمثله ، على الشاشة ، الاشياء أو الأشخاص وكذلك تغيير المناظر والموضوعات والوقائع - يحفز اهتمام المشاهدين فى حين أن المناظر الكاملة والحوارات الطويلة والأغانى والرقصات تضعف درجة الاهتمام . وتكمن أهمية هذه النتائج خصوصا فى أنه يمكن إثارة اهتمام المشاهدين الشباب بفضل فعالية عرض أشكال تليفزيونية دون اللجوء إلى المضامين العنيفة . ومن بين العوامل الأخرى التى تسهم فى دعم أو زيادة الاهتمام تجب الاشارة إلي حوافز البيئة التى من شأنها أن تؤثر على الإدراك مثل الكثافة أو الحركة أو التعارض أو التغيير أو الجدة أو ما هو غير متوقع أو الفظاظة (Berlyne١٩٦٠ فى Hustoen et alii . ١٩٨٣) .

ومع ذلك فلا يبدو أن مستويات الاهتمام تتجلى فقط بفضل الحيل الملائمة للأشكال التليفزيونية . وهكذا توضح بعض البحوث أنه فى حالة استخدام أصوات وشخصيات الأطفال فى البرامج التليفزيونية ، فإن اهتمام المشاهدين يزداد من جراء الظاهرة المحتملة للتقمص بدرجة أقل مما يمكن أن يزداد بفعل التطلعات التى يثيرها هذا الاستخدام . وتبين الخبرة أن الأطفال عندما يكونون على صلة بأطفال من نفس السن فإن امكانيات الفهم تزداد مما يدفع بعض الباحثين إلى صياغة الفرضية التالية :

«يتولد الاهتمام بصفة أساسية فى حالة فهم الرسالة أو بفعل التوقعات التى يثيرها هذا الفهم » .

وأسفرت بعض الدراسات التى أجريت بصدد برنامج «Sesanefbeet» أن المشاهدين يظلون فى حالة تنبه واهتمام ، حتى عندما تبذل محاولة متعمدة لتغيير اهتمامهم ، بشرط أن يكون مضمون البرنامج مفهوما . هو ما يدعم الفرضية القائلة إن فهم المضمون هو الذي يزيد درجة الاهتمام وليس العكس .

وترتكز الفرضيات التى صاغها الباحثون بصدد الاهتمام والفهم على بدهية أن الأطفال يحتفظون بقدر معين من النشاط أثناء مشاهدة التليفزيون . وترى هذه الفرضيات أن الأطفال يسعون أمام جهاز التليفزيون إلى تفسير الرسائل التى تقدم لهم . ولهذا يرى سالومون أن العلاقة بين تصور الأشكال التليفزيونية والقصور العقلى

تغدو سهلة ميسرة بفعل الشفرات Codes الخاصة باللغة التليفزيونية : يقيم المشاهد تماثلا إدراكيا بين التغير السريع لحجم الصورة (زوم) والنظرة التحليلية أو الموقف التحليلى . وتوضح الدراسات التى أجريت على الأطفال أن هذه القدرات المعينة تتطور مع السن ومع اكتساب الخبرات كذلك – وتقوى الخبرة بوسائل الاعلام القدرات العقلية ، ويمكن للغة وسائل الاعلام أن تندمج فى التصور العقلى للأطفال إذ تدفعهم إلى التفكير من حيث التغير السريع لأحجام الصورة (زوم) والمناظر البانورامية وتتابع المونتاج . وعلى أية حالة فإن سالومون نفسه يوصى بشدة بالتروى مؤكدا أن هذه القدرات المعينة تصلح فقط بوسائل اعلام معينة . فكل وسيلة اعلامية تشجع على تطوير قدرات معينة لايمكن تطبيقها إلا على وسائل الاعلام التى أثارتها . ولكن العكس مؤكد أيضا أى أن القدرات العامة يمكن أن تصلح فى تفسير الشفرات Codes العامة التى تنقلها وسائل الاعلام : وهو ما ينطبق على الشفرة اللغوية : فالأطفال يفسرون على الأرجح المعلومات الشفهية التى يتلقونها من التليفزيون وفقا للاستراتيجيات والتقييدات التى تمت وتطورت من خلال الاتصال الشفهى الذى يمارس في الحياة الواقعية . وعموما فإن فهم البني السردية التى يقدمها التليفزيون يتطور مع تطور عمر المشاهدين : بدءا من فهم الأصغر سنا على نحو جزئي للحكاية حتى الفهم الكلى للأطفال الأكبر سنا ، بما فى ذلك فهم البرامج والحلقات غير المخصصة لهم بصفة خاصة مثل كوميديا المواقف Sitcoms (Couins، ١٩٧٩) . وفيما يتعلق بثنائية الذاكرة – الفهم فإن أفضل ما يتذكره الأطفال في ملخصاتهم هو تلك الأجزاء والبنى التى يتزاوج فيها الحوار أو السرد الكلامى ، على نحو جيد ، مع الصور (Calvert ، ١٩٨٢ Friedlander ، ١٩٧٤)

(جـ) فهم الأطفال للسرد التليفزيونى :

ثمة دراسات عديدة تعارض الدليل الشامل للتأثير الذى يمكن أن تحدثه الصور فى تسهيل الفهم والتذكر . وقيل إن فهم السرد أكثر صعوبة عندما يقتصر عرض قصة أو حكاية ما علي الصعيد المرئى دون أى تدخل علي الصعيد اللفظى . وهذا ما يحدث بصفة خاصة عند الأصغر سنا . كما أنه يلزم لتحليل وتفسير المعلومات المرئية قدرات أكبر مما يلزم بالنسبة للمعلومات الشفهية .

وقد خصصت بحوث كثيرة لما يفهمه الأطفال من الحكايات التى تبثها وسائل الإعلام ، وتهم فى المقام الأول المربين ومديرى برامج الشباب فى التليفزيون .

وتؤكد غالبية البحوث التى تقارن بين السرد على الصعيدين المرئى واللفظى أن الأطفال يتذكرون المعلومات التى تقدم من خلال القناة السمعية المرئية بصورة أفضل من تقديمها فقط فى صورة صوتية . كما تؤكد بعض الدراسات أن الأطفال يتذكرون المضمون المرئى للتليفزيون بأكثر من مضمونه اللفظى . وطرح بعض الاخصائيين ، اعتمادا على نظريات برونر Bruner (١٩٦٦) ، فكرة أن الصورة «ذات تأثير أكبر» عند جميع الأطفال بغض النظر عن السن . ويرى برونر أن الأطفال يعتمدون بصورة أساسية على العرض «الايقونى» ، ولهذا فإنهم يجدون صعوبة فى التعامل مع المعلومات اللفظية التى تكون أكثر رمزية من المعلومات المرئية . وعندما يطور هؤلاء الأطفال مع مرور الوقت قدراتهم على التفكير الرمزى ، فإنهم يُحسنّون مستواهم فى التعامل اللفظى دون فقدان قدراتهم البصرية .

لكن هناك بحوثا أخرى قدمت حججا تعارض «تفوق الصورة» ، حيث أوضحت أن الصورة معقدة ، وأحيانا تكون أكثر صعوبة فى فهمها من اللغة اللفظية . وإن القدرة على تفسير الرسالة المرئية تتطور تدريجيا . ولايقدر الأطفال إلا على تفسير الجوانب الأكثر أهمية فى الصورة ، ويخفقون فى سبر أغوار المشاهد المركبة . وإذا كان التعلم البصرى يتعاظم مع السن فذلك لأن الأطفال يتعلمون «قراءة» الصور . ويرى Hoffners و Cantor و Thorson (١٩٨٨) أن الدراسات التى تدافع عن تفوق الصورة تستند إلى التعرف على الأشياء والأفعال ، لكن ما يحدث مغاير تماما فيما يتعلق بتحليل تفسير المضمون المرئى أو دلالته . وكذلك فإن فهم التركيب السردى لوسائل الاعلام لا يمكن اختزاله إلى التعرف على السمات السيكولوجية والأفعال ، ولكى يكون كاملا فلابد أيضا من توفر المقدرة على تفسير العلاقات بين الأحداث والدوافع أو سلوك الشخصيات .

وتبين نتيجة البحوث التى أجريت حتى الآن أن المقدرة على تذكر الحكايات المرئية أكبر منها على تذكر الحكايات التى نسمعها ، وسيكون ذلك حقيقيا بصرف النظر عن السن ، وإن كان الأطفال الأصغر يجدون مشقة أكبر فى فهم البرامج والحلقات التليفزيونية حيث تكون الهمينة لما هو مرئى .

وتؤكد البحوث المتعلقة بالقدرة على فهم حكاية ما عبر العلاقة الزمنية (الوقتية) بين المشاهد المتتابعة – وليس فقط بين الوقائع والأشياء المعزولة – أن الأطفال الأصغر سنا يجدون صعوبة فى فهم السرد الذى يقدم بالاعتماد على الدعامة المرئية وحدها . وانطلاقا من دراسة هؤلاء المؤلفين فإنه يمكن استخلاص أن الحركة بوجه عام تساعد

على حسن فهم سمات الحكاية ، وأن الحوار يجعل الفهم أكثر صعوبة من السرد أو دون صوت . وفى المقابل فعندما تمتزج الصور والكلمات ، بتناغم واتساق فى حلقة تليفزيونية ، فإنه يمكن للمحادثة والحوار توجيه تفسير تتابع الحلقات . وفى البرامج التليفزيونية أو الأفلام التى يوجد فيها القليل من الحوار والسرد فإن الأطفال يصادفون مصاعب جمة فى الفهم ، وما أفقر ما يستوعبون .

ومع ذلك فإنه لايبدو أنه ثمة يقين مؤكد بخصوص قدرة الأطفال على تفسير المضمون السردى عندما يعرض في صيغة مرئية أساسا .

وإجمالا فإن البحوث التى أجريت خلال السبعينيات والثمانينيات عن التليفزيون والأطفال قد استخدمت في توضيح الحاجة الملحة على المستوى النظرى للانتقال من دراسة الآثار إلى دراسة أهمية الشفرات (Codes) واللغة والأشكال المتعلقة بالسمعى المرئى . وفى هذا السياق فإن البحوث شملت مجموعة مستفيضة من التجارب والاستقصاءات أكثر تعمقا بغية تبين أهمية التمثيل الشكلى فى البرامج التليفزيونية أو كيفية تأثير الشفرات (Codes) الشكلية للعرض التليفزيونى على اهتمام الأطفال وفهمهم ، وكيف يستطيع هؤلاء الأطفال ، فى خاتمة المطاف ، تعلم استعمال أشكال اللغة التليفزيونية من أجل التصور العقلى والادراكى ، وما هى التطبيقات العملية التى يمكن استخلاصها بالنسبة للتربية والتعليم .

وعلى الصعيد التربوى التعليمي فإن الدراسة التى أجراها سالومون Salomon(١٩٨٣) ، والتى تنطلق من مبدأ أولى تحدد مسبقا من وجهة نظر إدراكية للتجربة الاستقرائية ، ترى دراسة المشاهد / الطفل انطلاقا من الفكرة المسبقة المكونة عن البرنامج أو الحلقة التليفزيونية . فلكى ينمى الطفل قدراته العقلية أمام برنامج ما ، فلابد أن تكون لديه بالضرورة فكرة عما سوف يشاهده ، وإذا ما شُرح له أن هذا البرنامج مهم وعليه أن يشاهده باهتمام ، فسوف يُظهر الطفل مثل هذا الاهتمام دون بذل مجهود كبير . وليس من الضرورى أن يكون البرنامج تربويا على نحو خاص ، لكى يبدى الطفل اهتماما بدءاً من المشاهدة التليفزيونية ، ومايهم هو موقف الوسط الذى يعيش فيه الطفل من آباء ومربين وغيرهم ، والذين عليهم أن يتجاوزوا احتقارهم للتليفزيون وتحيزاتهم المسبقة عن الاضرار التى تنطوى عليها وسائل الاعلام ، وكثيرا ما يتهم التليفزيون لتبرير الكسل العقلى للكبار أمام الشاشة الصغيرة . ومع ذلك فمن الجلى أنهم أنفسهم لم يتهيأوا بصورة أفضل لمشاهدة التليفزيون .

(د) التعلم من البرامج الإعلامية :

توضح دراسات عديدة أن الأطفال يتعلمون من برامج المعلومات أو برامج الدعاية السياسية التى ترمى إلى اختبار قدراتهم فى التعرف على القادة أو تحديد الأفكار والموضوعات والمدن المذكورة فى هذه البرامج (Arkin ، ١٩٧٨) . وتظهر أعمال أخرى أن الأطفال يتعلمون عبر هذه البرامج التمييز بين سياسة كل حزب من الأحزاب أو معرفة الدور الذى يقوم به الحكام .

غير أنه ثمة دراسات ، أكثر تحديدا ، اهتمت بعملية تدريب الأطفال وتعلمهم عبر التليفزيون ، وقد تركز الاهتمام على بحث عملية التعليم من برامج المعلومات التليفزيونية بوصفها عملية تفسير وإدراك ، وجرى فحص موضوعات معينة مثل السياق الذى يظهر فيه السرد الاخبارى وروايته ومدى علاقة ذلك بإدراك وظيفة وسائل الاعلام ، ومدى تقبل البرامج ومقدار مصداقيتها . وفى جميع الأحوال فإن سن الطفل ومضمون البرامج يؤثران على عملية التعلم .

أما فيما يتعلق بوظيفة إدراك وسائل الاعلام ، حتى ولو لم يكن الأمر يتعلق ببرنامج تربوى بحت ، فقد ثبت ، على ما يبدو ، أن الحكاية الاخبارية تضطلع بوظيفة تعليمية يدرك الطفل بواسطتها قصد المرسل . وعلى سبيل المثال فإن درجة تقبل برنامج ما وكذلك المصداقية الصحفية ، التى يمكن تعريفها باعتبار أنها إدراك المشاهد لصدق تمثيل وسائل الإعلام ومدى تعبيرها عن العالم الواقعى ، تفيدان الطفل فى نمط تعلم الحكاية أو استخدامها كحجة .

وتعتبر مصداقية الحكاية ومدى تقبلها وفهمها عناصر هامة للتعلم وتضطلع رواية خبر ما بوظيفة تعليمية أساسية ، وحتى لو تم التلاعب بالسياق الذى تحدث فيه هذه الرواية (بتحويله من الواقع إلى الخيال) فلا يبدو أن هذا الامر يؤثر على المصداقية أو مدى تقبل الأطفال . ويفضل الأصغر سنا أن تأتى الحكايات فى سياق رسوم متحركة بدلا من النوع الإخبارى ، وإن كانوا لايميزون بوجه عام بين الاحجام المختلفة . ويرى الأطفال الأكبر سنا ، الأكثر إدراكا لقيمة الاخبار ، أنها أكثر أهمية من الرسوم المتحركة . كما أنهم قادرون على التمييز بين رواية الأحداث الجارية وتلك الأقدم عهدا ويولون اهتماما أكبر للنوع الأول .

كما تعد النتائج التى أسفرت عنها هذه الدراسات المهمة بالنسبة لمجال الاستخدامات والاشباعات حيث يبدو أن غالبية الأطفال يولون أهمية كبرى للمقاصد الاتصالية للمرسلين . وإذا أدرك الطفل أن البرنامج أعد بغرض التسلية فإنه يتقبله على

هذا النحو ، لكن إذا أدركه باعتباره إعلاميا بحتا فعندئذ يستخدمه للحصول على معلومات . وتعتبر التوقعات المنتظرة من البرامج حاسمة ، وحتى الاشباع المرتبط بمضمون البرنامج يعتمد على إشباع الرغبات أو التوقعات . ولهذا فلابد من وجود توافق أو تلاقى بين التوقعات المعلنة لصالح برامج معينة وبين المضامين التى تنقلها فعليا . ويتعين أن تتواكب الجهود التعليمية مع السعى المعرفى للأطفال بوصفهم مستهلكين لوسائل الاعلام .

(هـ) المونتاج (التوليف) وحركات آلة التصوير كمصادر للمعلومات الإدراكية :

يتمثل أحد الجوانب الإيجابية للبحوث الحديثة عن آثار التليفزيون فى الاهتمام التجريبى والنظرى بالوسيلة باعتبارها مصدر للمعارف والمهارات . ويمكن من هذه الناحية استخلاص أن المونتاج وحركات آلة التصوير يضطلعان بمهام محددة فى نطاق اللغة السينمائية والتليفزيونية مثل الأشكال السردية أو الدلالات أو التركيبات أو الأساليب المختلفة . وبقول آخر فإن التقنيات التليفزيونية تفيد فى سرد حكاية بغرض إعطائها معنى وبناء هيكلها السمعى المرئى وفقا لتقاليد وسائل الاعلام وصياغة تعبير جمالى وشخصى .

خصائص المونتاج السمعى المرئى :

يمكن تعريف المونتاج ، فى السياق النظرى للفهم ، باعتباره عملية جدلية (وفقا للمعنى الذى حدده إيزنشتين) يتخذ بواسطتها المعنى شكلا انطلاقا من صور مختلفة ؛ وكذلك باعتباره عملية ادخار (اقتصاد) إعلامى ترمى إلى إبلاغ (توصيل) شىء ما عبر بعض اللقطات (موناكو ، ١٩٨١) .

ولما كان المونتاج يتكرر استخدامه أكثر فأكثر لسرد حكايات تليفزيونية ، فقد أدرك باحثون كثيرون ضرورة دراسته فى علاقته بالتفسير . ويرى البعض أن المونتاج يتيح تحسين فهم الحكاية لدى الأطفال والكبار ، خاصة عندما يتوافق قطع اللقطات مع التغيرات التى تطرأ على سير الحدث . وبالإضافة إلى ذلك فإن تكاثر عمليات القطع ، حتى عندما لاتتفق مع أجزاء واقعية من الحكاية ، تسهم فى زيادة اهتمام المشاهد ، وإن كانت لاتيسر تذكر أحداث مشهد معين .

وقد أشار سميث وزملاؤه (١٩٨٥) ، فى دراسة عن عملية فهم وامتلاك لغة الصور ، إلى وجهة نظر يجمع عليها الباحثون تتعلق بمفهوم «محو الأمية» في السينما والتليفزيون . وعلى العموم فإن الكتابات المتعلقة بتصورات الأطفال فى سن ما قبل

المدرسة توضح أن «محو الأمية» غير كامل وجزئى . وجرت العادة على إيضاح أن مفهوم التتابع الزمنى محدود النطاق ، وأن الصغار يدركون الأحداث على نحو منفصل دون أن يتوصلوا إلى الالمام بوحدة الحكاية (نوبل ، ١٩٧٥) .

وتبدو النتائج التى توصلت إليها هذه البحوث عن وظيفة تقنيات المونتاج فى البرامج التليفزيونية متشائمة ؛ إذ أن تقنيات مثل الزوم Zoom والمونتاج قد تكون غير مفهومة من قبل صغار الأطفال . ويعد الربط بين لقطتين تم اتخاذهما من زاويتين مختلفتين مهمة فكرية صعبة بالنسبة لطفل فى الرابعة من عمره لم يكتسب إلامنذ قليل مفهوم التبولوجية المكانية (موقع الشىء الهندسى بالنسبة للاشياء الأخرى) . ويمكن أن يوضح كل ذلك أن تقنيات المونتاج تخل بالنظام أو أنها تعيق تسلسل الوحدات السردية فى التليفزيون .

بيد أننا نصطدم مجددا بمسألة الأساليب والتقنيات المستخدمة فى بحوث التليفزيون ؛ وتشكل إعادة النظر هذه أحد العوامل الحاسمة فى لحظة تقييم النتائج . ولاتكمن المشكلة فى موضوع الدراسة وإنما بالأحرى فى تباين الدراسات وفى التقنيات غير المناسبة المستخدمة . وتتمثل إحدى المشاكل التى سبق اثارتها من قبل بخصوص موضوع التليفزيون وعالم الطفل فى التسجيل اللفظى (الشفهى) للذكريات فى الاختبارات التى يتم إجراؤها . وتتعلق مشكلة أخرى باللبس بين المتغيرات التقنية والسياقية مثل موضوع وطابع عمليات السرد فى دراسة برامج التليفزيون . كما يرى البعض أن الفصل بين الشفهى (اللفظى) والمرئى قد لايتسم بالدقة العلمية المطلوبة لأنه ثمة صلة وعلاقة بين اكتساب النماذج اللغوية والأشكال التقنية عند الأطفال (رايس ، ١٩٧٩) وتصبح المسألة ، فى هذه الحالة ، معرفة كيف يمكن فصل المتغيرات الشكلية البحتة عن بقية العناصر التى تشكل الكيان المعقد السمعى المرئى والسردى لحلقة تليفزيونية .

وفى محاولة تكوين إطار تحليلى من شأنه أن يثمر معلومات يمكن التحقق منها عن تقنيات المونتاج وآثاره على الأطفال - تمت دراسة أفكار مثل الحذف والفضاء وإدراك السمات والخصائص والآنية (التزامنية) عند الأطفال من س ٣ إلى ٥ ومن ٤ إلى ٧ . وخلافا لغالبية الدراسات التى سبق التعليق عليها من قبل فإن الأطفال الأكبر سنا يفهمون جيدا المونتاج فى حين لايبدو أن الأطفال الأصغر سنا يتأثرون سلبا أو إيجابا بالمونتاج . وتلقى هذه النتائج بظلال الشك على الأساليب والطرق التى اقتصرت فقط على التسجيل اللفظى (الشفهى) باعتباره مؤشرا يدل على درجة الفهم (سميث وآخرون ، ١٩٨٥) .

خصائص حركة آلة التصوير (الكاميرا) :

من الضروري للغاية ، من الناحية التجريبية ، دراسة الترابط والاستمرارية عبر معالجة المتغيرات المكانية والزمانية واللغوية بغية تحديد أسس السرد السمعي المرئي . ومن ناحية نظرية فإن إحدى المهام الأساسية التي يعكف عليها الباحثون هي تحليل كيفية تطور الفهم الشكلي والتقني في نفس الوقت الذي يتم فيه تقييم عملية التعقيد الرمزية والجمالية .

ونجد عند Kipper (١٩٨٦) نموذجا لبحث أجري في نطاق مرئي محدد مستهدفا دراسة حركات الكاميرا كمصدر للمعلومات الادراكية . وقد تم تصوير البرنامج في الاستوديو ، حيث لايتيح حجم كاميرات التصوير أية امكانية للحركة سوى لقطات Zooms ، على غرار المسلسلات التليفزيونية ذات اللقطات الثابتة وحيث أفضت لقطات Zooms إلى استبعاد حركات الكاميرا كأحد أشكال الاخراج . وتساءل Kipper عن عن العلاقة الممكنة بين حركات الكاميرا ، وتأثيرها على فهم المشاهد للوسط الذي يعيش فيه وللعالم . وبإعادة النظر في هذا الصدد في النظريات والتجارب التي امتدت من اكتشافات مدير السينما الايطالية Pastrone في ١٩١٤ وصولا إلى فرضيات الذكاء الصناعي ، فإنه يمكن القول بأنه توجد بالفعل علاقة بين حركة الكاميرا وإدراك العالم أو رؤيته .

وفي المجال السينمائي فنحن نتذكر أن رينوار استخدم حركات الكاميرا كتعبير مكاني عن موضوع الفيلم بأسره . وأن انطونيوني يستخدم حركات الكاميرا لإعطاء أولوية للبيئة على الحدث وحركة الممثلين (موناكو ، ١٩٨١) . وفي مجال التليفزيون فإن الاخصائيين استرعوا الاهتمام إلى الخصائص المرتبطة بوضع حركات الكاميرا في سياقها . وإن انتقال مرفاع كاميرا التصوير وتحركه يمكن أن يحدث تغييرا في المنظور بصفة مستمرة تتيح للمشاهد أن يحدد موقع الأشياء بأكبر دقة ممكنة . وهذه الانتقالات والتحركات ، على خلاف لقطات الزوم Zooms ، تقلد بدقة حركة الشخص الذي يدنو من الكاميرا ويعطي الاحساس بدخوله إلى المشهد أو بوجوده في المكان بدلا من رؤيته من على بعد كمجرد مراقب (Zettl ، ١٩٧٣) .

إدراك الحركة :

ثمة مناقشة عميقة في مجال نظريات الإدراك والصورة المتحركة تدور حول المعلومات التي تنطوي عليها الحركة . ويبدو أنها تضطلع بدور حاسم في فهم السياق المكاني – الزماني .

وقيل إن البيئة تحتوى على معلومات مرئية – ولاسيما عن المساحات والمعالم الخارجية – وإنها مجردة من أى قيمة رمزية . وتلك مسألة تتعلق بطابع مرئى «إيكولوجيه» . وترى هذه النظرية أن المراقب يستخلص معلومات عن العالم من هذه الحركة : وإنه يمكن تمييز مكونات ومساحات الأشكال بفضل تغيير زاوية الإضاءة التى تتحقق عن طريق الحركة (Gibson ، ١٩٧٩) ، كما يمكن أن تكون الحركة أساس التمييز بين الشكل والمضمون .

كما قيل إن المراقب يحصل على معلومات من شكل موضوع ما ، انطلاقا من تغيير التكوينات الهندسية بأكثر مما يحصل عليه من تغيير الإضاءة (Johansson & Johansson ، ١٩٨٠) .

وأخيرا فقد قيل ، فى سياق الذكاء الصناعى ، أن الوظائف العقلية تشبه الحاسوب المتطور الذى يحتسب صورة الشىء بتحليل التحولات ثنائية الأبعاد للشبكية . ويربط المراقب بين المناظر التى تترتب على تبدل الحركة ويكّون تصورا عقليا (صورة عقلية) لموضوع ذى أبعاد ثلاثة . ويتم إدارك البنية ذات الأبعاد الثلاثة ، بصفة خاصة ، عندما يقوم المراقب بتقنين بارامترات هذه الحركات فى المجال المرئى (Ullman ، ١٩٧٩) .

وعلى الرغم من وجود اختلافات مهمة بين الباحثين بصدد العلاقة بين الحوافز المرئية وكيفية المعالجة العقلية ، فإنهم جميعا يقبلون الحركة باعتبارها أحد عناصر المعلومات عن وسائل الاعلام . والسؤل الذى يطرح نفسه هو معرفة ما إذا كان ممكنا إيجاد تماثلات مقبولة بين المعلومات التى توفرها حركة الكاميرا التليفزيونية وبين المعلومات التي يحصل عليها المراقب الذى يتحرك فى بيئته منتقلا من مكان لآخر . والنظرية الإيكولوجية للرؤية التى يقترحها جيبسون التى تدافع عن أن البشر يفسرون ويفهمون الصور ليس فقط على أساس التعلم المرئى أو النظام الرمزى ولكن لأنهم يتلقون معلومات إيكلوجية على نمط النسخة الفوتوغرافية للعالم الواقعى ، يمكن أن تدعم جدوى المقارنة بين الكاميرا المتحركة والحركة التى يقوم بها المراقب .

وانطلاقا من هذه الفرضية فقد حاول Kipper فى عمله التجريبى التحقق مما إذا كانت حركة الكاميرا تزود المراقب بمعلومات عن البيئة (فيما يتعلق بالشكل المادى للأشياء والأبعاد الثلاثية للمشهد التليفزيوني) لايمكنه أن يحصل عليها من الصور الثابتة .

ومع أن النتائج ليست واضحة كلية فإنها تثبت على أية حالة أن المشاهدين الذى يتعرضون لمشاهد بها حركات للكاميرا (بانورامية ، تحركات حامل الكاميرا) يتذكرون على نحو أفضل من أولئك الذين تعرض عليهم مشاهد ثابتة .

ولاتبدو حركة الكاميرا شيئا ثانويا لكنها تعتبر أمراً أساسيا وجوهريا بالنسبة للمخرجين والمنتجين الذين يرغبون فى تنظيم (هيكلة) خبرة المشاهدين فى علاقتها بالطابع المادى لمشهد ما أو البعد الثلاثى لموضوع ما . ويوضح تماثل الكاميرا المراقب الذى حدده جيبسون إلى أى مدى يمكن لحركات الكاميرا أن تكون مثمرة فى فيلم أو برنامج تليفزيونى ، خاصة من حيث استغلال المؤثر أو الطابع الدرامى للمشهد .

«تعتبر حركة الكاميرا ، بأكثر من الحركة داخل الصورة ، مثمرة المشاركة الوجدانية التى توجد بيننا فى السينما . ونصبح مشاهدين للموقف ، وليس مشاركين فحسب ، وإنما نعدو داخل الموقف ، منغمسين فيه وفى استطاعتنا تبنى ملاحظات داخل الحيز الفضائى المتاح» (جيبسون ، ١٩٧٩)

ثالثاً - إنتاج واستقبال برامج الأطفال :

أ - Sesame Street والأشكال الاعلانية

اهتمت البحوث الخاصة بالبرامج التربوية الموجهة للأطفال ، إضافة إلي اهتمامها بالمضامين والأشكال ، بمسألة الجمهور الذى يجرى توجيهه لكى يحسن الافادة مما يعرض عليه . وتمثل أحد المبادئ الأساسية لتحقيق أقصى استفادة من البرامج فى الاهتمام الذى يوليه الفتيان والفتيات للتليفزيون . وإذ كانت البرامج تبث فى المدرسة فإن صعوبات توجيه المشاهدين والاستحواذ على اهتمامهم تكون أقل من تلك التى تتم مواجهتها فى المنزل . لكن الوسط العائلى لا يكفل أفضل الظروف فيما يتعلق بمدى الاهتمام . وقد قادت هذه الاعتبارات « حلقة عمل تليفزيون الأطفال » إلى بحث مسألة الاهتمام من خلال إنتاج برنامج Sesame Street .

وقد بدأ هذا البرنامج فى عام ١٩٦٩ بهدف تخصيصه للأطفال فى سن ماقبل المدرسة ؛ وعرض فى صورة سلسلة حلقات قصيرة للغاية مستلهمة من تقنيات الاعلانات التليفزيونية ، وقد أذيع هذا البرنامج بالإنجليزية فى حوالى ٤٠ بلداً كما تمت ترجمته إلي أكثر من عشرين بلد فى أمريكا اللاتينية وفى العديد من البلدان الأوروبية .

وقد تم فيما بعد إعداد وتنظيم الأسس التى استخدمت فى بحث مسألة الاهتمام بغرض تقديم ايضاحات لمنتجى ومخرجى البرامج التربوية .

١ – إن البرامج التى تثير الاهتمام أكثر من غيرها يجرى اختيارها بسهولة أكبر من البـرامج الأخـرى التى تكون أقل اثارة على نحـو أوضح من هذه الناحـيـة . وإن دراسات مثل الاختبارات المسبقة للبرامج يمكن أن تساعد فى تحديد واختيار المشاهد والمناظر التى تثير الاهتمام .

٢ – يميل الأطفال إلى اختبار ما يمكن أن يسهل لهم الفهم والاهتمام . وهـم بوجه عام ، مشاهدون نشطون ، في استطاعتهم اختيار المضمون الأكثر قربا من اهتماماتهم .

٣– يهتم الأطفال فى سن ما قبل المدرسة بالبرامج المفهومة ، ويرفضون تلك التى يجدون صعوبة فى فهمها .

٤ – يبدو صـعبا للغاية أن يعرف الراشدون ، على نحو حدسى مـحض ، ما يمكن أن يهم الأطفال الصغار جدا .

وفى سن مـا قبل المدرسـة من الضرورى إجـراء الاختبـارات المسبـقة والاهتـمام بالملاحظة .

٥ – يتعلم الأطفال مشاهدة التليفزيون انطلاقا من خبرتهم الشخصية مع وسائل الاعلام ، ير أنه يتعين مراعاة التقسيم حسب فئات السن لأنه ثمة تطور فى اكتساب القدرات التليفزيونية .

٦ – يزداد الاهتمام بالتليفزيون مع تقدم سن الطفل حتى يبلغ السادسة من عمره ، ويحـدث نوع من الاسـتقـرار فى هذا الاهتـمام حـالما يبلغ العـاشـرة . وإذا وضـعنا فى الاعتبار أنه لا يمكن إيلاء اهتمام منتظم بجميع أجزاء البرنامج ، فمن الضرورى تكرار الأفكار الهامة .

٧ – يحدث في كثير من الأحيان أن يغادر المشاهدون ، خاصة أولئك الذين فى سن ما قبل المدرسة ، الصالة التي يشاهدون فيها التليفزيون . ومن غير الممكن تصميم البرامج باعتبار أنها سوف تجرى مشاهدتها بالتمام والكمال ؛ ولذلك فإنه يوصى دائما بتقسيم البرنامج إلي وحدات صغيرة وباللجوء إلى التكرار في السياقات الصعبة .

٨ – يقـوم جـميع المشـاهدين الشـبـاب بممـارسـة عـدة أنواع من النشـاط أثناء المشـاهدة مـثل الأكل ، اللعب ، ارتداء الملابس ومـا إليـه ، ويتـوقف نوع النشـاط على الوقت الذى يتم فيه ، ولذا ينبغى لمضمون هذه البرامج التربوية أن يضع فى الاعتبار الأنشطة المعينة التى يمكن ممارستها أثناء هذه الأوقات .

٩ – غالبا ما يكون المشاهدون مشدودين إلى الشاشة (مسلوبى الإرادة) كما أنهم يمكن أن يكونوا فى الأغلب الأعم غائبين عنها . ويتعين على المنتجين مراعاة ذلك ، عن طريق التلاعب بالصوت مثلا عند إذاعة أخبار مهمة .

١٠ – يزداد اهتمام الأطفال بالاستماع إلى الحوار والسرد عندما يشاهدون الشاشة وذلك بدرجة أكبر مما فى حالة عدم المشاهدة .

١١ – يتم إدراك الصوت كأحد علامات التعرف والانتظار : وإن وجود أصوات طفولية يزيد مقدار الاهتمام بالمقارنة مع صوت الراشدين الذى يمكن تصنيفه بأنه ينتمى إلى نوع من الأخبار والمعلومات وبالتالى إلي عالم الكبار .

١٢ – يميل الأطفال إلى التراخى في الاهتمام عندما يكون شريط الصوت غير متسق تماما مع الصور ولهذا يحسن أن يكون التناسق جيدا بين الصوت والصورة وخاصة عندما يتعين شرح أفكار مجردة .

١٣ – تساعد روح الدعابة والفكاهة على زيادة الاهتمام والتعلم .

١٤– إن بعض تقنيات الاخراج التليفزيونى التى تستخدم دون أن تكون لها علاقة بالمضمون مثل الحركات أو المؤثرات الخاصة لا تؤثر كثيرا على الاهتمام .

١٥ – عندما يعرض مشهد جديد أو برنامج جديد فإن أولئك الذين يشاهدون التليفزيون يتجهون إلى مشاهدة شئ آخر ، بينما يوجه اولئك الذين لا يشاهدون اهتمامهم إلى جهاز التليفزيون . ومن المفيد الإشارة إلى فترات الانتقال بين المشاهد مع ذكر ما إذا كان ذلك هو نهاية المنظر أو أنه ثمة انتقال إلى منظر آخر .

١٦– من المحتمل أن يقود القصور الذاتى فى مجال الاهتمام الطفل الذى تابع مشاهدة برنامج دون توقف إلى أن يظل شديد الانتباه بعد المشاهدة ، فى حين أن الطفل الذى يغير القنوات باستمرار قد لا يظل متنبها لفترة طويلة .

١٧ – ويمكن أن يكون للتليفزيون ، على المستوى التربوى ، مزايا في مجال التعليم المرئى لمضامين علوم مثل الجغرافيا والفيزياء بينما قد لا يكون ذلك حقيقيا بالنسبة للتعلم اللفظى – الشفهى (انظر اندرسون وفيلد ، ١٩٨٣) .

ب – أشكال البرامج وصغار المشاهدين فى أوروبا :

يمكن للتليفزيون أن يحدث ، ويحدث بالفعل ، تأثيرات على عملية اكتساب المعلومات والتعلم في ظل شروط معينة للبرمجة والاستقبال . ومن جهة أخرى فإن

الأطفال مراقبون ومستقبلون نشطون ، وفى استطاعتهم تطوير قدراتهم الإدراكية . ولا يعد النموذج الناجح لبرنامج Sesame street فى توفير سياق موات للقدرات الابداعية نموذجا وحيدا وإن كان الأكثر شهرة . وحظى مسلسل الأطفال Mr. Roger's Neighb ourhood بالتقدير لأنه يسهم فى تنمية القدرات الإبداعية بإقامة علاقة أليفة مع المشاهدين . أما رجال علم النفس والمربون فى بريطانيا فإنهم يجدون أن البرامج لا تبلغ عموما المستويات المطلوبة للتوائم مع احتياجات الأطفال . وفى فنلندا وجد الباحثون أن البرامج المخصصة للأطفال فى سن ما قبل المدرسية غير مصممة على نحو جيد على الصعيد اللغوى والتنسيق السمعى المرئي ، مثل تلك التى أعدت للأطفال الأكبر سنا . وحتى بالنسبة لسلسلة Sesame Street فإن بعض الدراسات تبين أن هذا المسلسل يستحوذ بسهولة على انتباه واهتمام الأطفال بأكثر مما يسهل فعلا فهم المعلومات التى ينقلها .

وتبدو مواءمة برامج الأطفال لمختلف فئات العمر صعبة فى إعدادها مثل صعوبة مواءمة البرامج الأجنبية للأطفال الذين ينتمون لمناطق جغرافية وثقافية أخرى ؛ كما أن المقارنة صعبة بين مختلف البحوث . ومن هنا تأتى الصعوبة البالغة فى إجراء مقارنة صائبة بين شتى البحوث الدولية . ويرى بعض المختصين أن هذه الصعوبات النظرية سببها تباين المناهج التى يجرى اتباعها حالما يتعين تحديد ما الذى يجب قياسه أو تحليله (الاهتمام والانتباه ، الفهم ، الخ) .

وقد جعل كل ذلك عملية التعميم ليست مضنية فقط بل إنها دقيقة للغاية فى مجال برامج الأطفال . ولهذا السبب فإن مسألة منهجية الدراسات المتعلقة بالاثار الادراكية مازالت تشغل الأوروبيين وغيرهم من الباحثين فى أمريكا الشمالية .

ويوضح Rydin . ا (١٩٨٣) ، فى إطار البحوث التى أجريت فى السويد ، أن ضرورة مراعاة الفهم المجزأ (الناقص) أو تفكيك الحكايات من جانب الأطفال فى سن ٤ إلى ٥ سنوات – قد لا تكون له علاقة بآثار التليفزيون ، وإنما بالأحرى بمقدار نضوج الأطفال فى هذه السن . ومن جهة أخرى فمن المؤكد أن الكيفية التى يعمل بها التليفزيون والسينما قد لا تكون بالضرورة منطقية ، ولهذا يتعين مواءمة البحوث فى هذا الاتجاه . كما تبرز الدراسات السويدية أنه ابتداء من سن السابعة تزداد درجة الفهم ، وتغدو العمليات العقلية أكثر مرونة وتنمو الذاكرة . وفى سن الشفافية يعانى الأطفال صعوبة فى فهم بعض الأنواع التليفزيونية مثل أفلام المغامرات والمسلسلات البوليسية ؛ وهو ما يرجع إلى تعقد أفلام المغامرات والمسلسلات البوليسية ؛ وهو ما يرجع إلى تعقد الحكاية والحبكة التى تنطوى عليها هذه البرامج . وفى سن الثانية

عشرة يتجه الأطفال إلى أن يستهلكوا بطريقة انتقائية الأخبار التليفزيونية شريطة أن تنقل إليهم من خلال مضامين يهتمون بها ، غير أن جميع هذه الملاحظات مشروطة بوجود أو عدم وجود خصوصية اللغة التليفزيونية وخصوصية تفسيرها وقراءاتها . وانطلاقا من افتراض وجود علاقة بين التليفزيون ومستوى فهم الأطفال ، توصل الباحثون إلى التساؤل عما إذا كانت وسائل الاعلام يمكنها أن تؤثر بالفعل على النمو الإدراكي . وفي هذه الحالة فإن الفهم قد لا يعتمد فقط على الأطفال ، إلا أن نموهم الإدراكي نفسه يمكن أن يتأثر بالتليفزيون . ويلوح أن آثار التليفزيون على الفهم ، سواء أكان إيجابيا أو سلبيا ، قد عززته بحوث أخرى (سالومون في ١٩٧٩) في ارتباط بحلقات Sesame Street أو في ارتباط بتفسير الروايات والحكايات التليفزيونية (Novak , ١٩٨١) أو في ارتباط بانخفاض مستوى القراءة عند الأطفال (Zuckerman & Alii ، ١٩٨٠) .

وفي فرنسا ، حيث بدأ الاهتمام بالتليفزيون كموضوع بحث ابتداء من السبعينيات ، تركزت الدراسات على تعديل المواقف السيكولوجية نتيجة لاستهلاك البرامج التليفزيونية ، وعلى علاقتها بتكوين شخصية الطفل . ونتذكر في هذا السياق ، الأهمية المحورية لنظرية الذكاء التي طورها بياجية Piaget التي ترى أي تعلم يمكن أن يرتبط بنشاط يمارسه الشخص بفضل ملاحظة نماذج السلوك . وباعتبار أن وسائل الاعلام تقدم نماذج للسلوك فإن التليفزيون يتيح فهم تأثيره البالغ على الأطفال (Sulton Sastre ، ١٩٨٢ وLurcat ، ١٩٨٢) .

وقد قيل بالنسبة للذاكرة والتعلم ، إن الطفل أمام شاشة التليفزيون يدرك أنه يستطيع أن يكتشف أكثر بكثير مما قد لا يبدو للوهلة الأولى . ويحتاج فقط إلى أن يشجعه المربون . وتحظى البحوث المتعلقة باللغة التليفزيونية بأهمية عظمى وتستحوذ على اهتمام المتخصصين في مسائل مثل : تكوين المفاهيم والتصورات الزمنية والمكانية بفعل التليفزيون ، ومفهوم الحذف والإيجاز والتكوين الإدراكي للصور الخ . ويرى Corset أنه يجب على البحث أن يهتم ، على نحو عاجل وبصفة أولية ، بالأطفال الذين تقل سنهم عن التاسعة وهي الفترة التي يتعرضون فيها لتحولات عديدة ، وترى الغالبية أنه ينبغي متابعة إجراء البحوث الخاصة باللغة الشكلية للتليفزيون (ويعد انتشار وتعميم منهجيات التحليل السيموطيقي والجمالي للصور فريدا من نوعه في هذا البلد) . غير أنه قيل أيضا إذا كنا نريد حقا تسهيل وتنظيم العمل الذي يضطلع به المخرجون والمبدعون في التليفزيون في هذا المجال ، فيتعين أيضا دراسة سلوك وعادات الأطفال في سياق تحمل وسائل الإعلام لأكبر قدر من المسئولية تجاه المشاهدين الشباب .

وفى إيطاليا حيث أفضى دخول التليفزيون التجارى فى الثمانينيات إلى تحول جذرى فى الساحة التليفزيونية ، فإن الباحثين يسعون إلى قياس التغيرات الإدراكية التى حدثت عند المشاهدين وكذلك فحص استراتيجيات البرامج وأبعادها وأحجامها من وجهة نظر تربوية .

وكشف الاستقصاء الذى اضطلع به الفريق الذى أشرف عليه Piero Bertolini و Milena Manini (١٩٨٨) عن أحد الجوانب المهمة فى الاستهلاك التليفزيونى الجديد من قبل الأطفال الإيطاليين . وأكد هذا البحث أن الأطفال يتنقلون بين جميع أنواع البرامج ولايقتصرون على نوع واحد (حتى لو كانت الرسوم المتحركة تمثل نسبة أكبر دائما) ، وكذلك فإنهم لايحرصون إلا على الساعات المخصصة لهم . والأمر الجديد بالنسبة للبحوث التى أجريت فى مطلع السبعينيات هو أن الاعلانات لا تحتل المكانة الأولى بين البرامج المفضلة (باستثناء الاعلانات الخاصة باللعب) ؛ ويمكن تفسير هذا التحول وقلة الاهتمام بالإفراط الزائد عن الحد فى هذا النوع من الرسائل ، ولاسيما من قبل القنوات الخاصة .

لكن أهم البيانات التى أسفر عنها البحث تتعلق بعملية تكوين الاطفال ومسلكهم .

وقد اكتشف فى المقام الأول وجود تأثير سلبى للنماذج التى يعرضها التليفزيون (الحكايات والأشكال السردية) على صغار المشاهدين عندما تعين عليهم ارتجال مشهد فكاهى قصير أو Sketch انطلاقا مما شوهد على الشاشة الصغيرة . ولم تستخدم البرامج فى إعادة تحديث ألعابهم على نحو بناء ، حتى لو وجد تمايز واضح بين الفئات الاجتماعية إذ يبدو إن أطفال الريف ، أو أولئك الذين ينتمون إلى وسط اجتماعى متواضع وكذلك الفتيات ، أكثر نشاطا فى إمكانية الإفادة من التليفزيون .

وفى المقام الثانى فإن الأطفال يميلون إلى اختيار المشاهد أو المعلومات الفاجعة عندما يطلب منهم تقليد نشرة الأخبار التليفزيونية . وعلى ذلك فقد توجد صلة مباشرة بين الاتجاه إلى اختيار «الأنباء السيئة» فى البرامج الإعلامية ونماذج إدراك الأطفال لهذه البرامج ، فهل هناك طريقة من شأنها أن تؤدى إلى التشويه المهنى فى عالم الاتصال والاعلام وإلى تشويه الواقع فى عالم الأطفال ، ولايذهب بيرتولينى ومانينى أبعد من ذلك ، غير أن فرضية العمل هذه ينبغى أخذها بعين الاعتبار وربطها بنظرية «البناء الاجتماعى للواقع» ، ومما لاريب فيه أن هذا الموضوع يهم المربين ومنتجى برامج الأطفال فى التليفزيون .

وفى المقام الثالث فإن تحليل الفهم الشفهى لرسائل التليفزيون يوضح أن الفتيان والفتيات الذين ينتمون إلى أوساط اجتماعية مرتفعة المستوى والذين يقطنون المدن يسبقون غيرهم من الأطفال على صعيد التعبير اللفظى (الشفهى) وبالنسبة للباحثين فإن هذه المعلومة تشكك فى الفكرة القائلة بأن التليفزيون يتجاوز الطبقات الاجتماعية، وتلك وظيفة حاسمة يدافع عنها اخصائيو الاتصال ومنتجو التليفزيون .

وعلى أية حال فإن ضرورة توجيه وإرشاد الأطفال فى تعاملهم مع التليفزيون تبدو جلية واضحة ؛ لأن ذلك من شأنه تنوير المربين إزاء العديد من جوانب نمو الطفل . وتعد المقدرة على الرسم لدى الأطفال الذين يتعرضون بدرجات مختلفة للتليفزيون مجالاً باعثا على اهتمام الباحثين والمربين . ويلوح أن التعرض لمدة ساعتين يوميا فى المتوسط يمكن أن يسهم فى زيادة المقدرة على رسم التفاصيل ، بينما يصادف الأطفال الذين يشاهدون أقل أو أكثر من هذا المتوسط بعض المعوقات فى رسم التفاصيل . ولكن ، فى نفس الوقت ، فإن الأطفال الذين يرسمون الحركات والألوان وما إليه بتفاصيل دقيقة للغاية ، هم أيضا الذين يكثرون من استخدام الأشكال النمطية فى نماذجهم مستوحين ذلك من التصورات (الرسوم) الشعورية المتواترة .

ونختم هذا الاستعراض للبحوث المتعلقة بالأشكال والصيغ التليفزيونية وعلاقتها بنمو الأطفال وتكوينهم بتفكير معتدل عن دور التليفزيون :

> «نستطيع أن نؤكد ، على نحو مشروع ، أن التليفزيون يمثل حافزا مثيرا للأحاسيس وكذلك على الصعيد الاجتماعى والفكرى ، كما يعد مصدرا للحجج المهمة التي تتيح للمستخدمين تجاوز الأنانية أو الاتجاه إلي «الحكم على العالم وتقديره» من وجهات نظر قصيرة المدى ومن خلال قراءة محدودة النطاق لأنها تتسم بطابع شخصى أكثر مما يلزم . لكننا فى نفس الوقت نستطيع أن نؤكد بنفس الطريقة وبكيفية مشروعة أيضا أنه يمثل طريقة خطرة للغاية ومختزلة للفهم ولدمج هذه الحوافز فى نطاق يرتكز فقط على القصور الذهنى» مما يعمل أيضا على زيادة اختزال قدرة المشاهدين على تمييز الواقع عن أوجه تمثيلة أو على عدم الخلط بينهما ، كما أنه يزود مستخدميه بمجموعة من الحوافز والاغراءات التي تفضى إلى تفسير جامد والادعاء الشائع بامتلاك الحقيقة» .

(بيرتولينى ومايننى ، ١٩٨٨)

الفصل الرابع

الإيديولوجية التليفزيونية

١ - الصناعة الثقافية التليفزيونية :

ثمة فضاء محدد صدرت فيه غالبية التيارات الحالية النقدية أو الثقافية أو الاجتماعية الثقافية المتعلقة بنظريات الإتصال والاعلام . وقد تكون هذا الفضاء ، ومعظمه إيديولوجى ، انطلاقا من التفكير النظرى الذى اضطلع به أدورنو Adorno وهوركهايمرHorkheimer (ولا سيما فى« جدلية العقل ».) ، اللذين جعلا من الاتصال والاعلام ، من خلال المبدأ النظرى الذى صاغاه عن الصناعة الثقافية ، محور التحليل الاجتماعى – الفلسفى . وقد أسس هذان المفكران مدرسة فرانكفورت (*) التى استمرت حتى يومنا هذا بفضل أعمال هابرماس Habermas ، وإن كانت قد شهدت إبان ستينيات هذا القرن تجديدا وتحديثا لنشاطها بالمؤلف الذى قدمه ماركيوز باسم « الانسان ذو البعد الواحد » وعقب قيام النظام النازى اضطر باحثو هذه المدرسة إلى الهجرة من المانيا ، واستقروا فى عام ١٩٥٠ فى الولايات المتحدة حيث شكلوا محور تفكير بديل لما سمى « البحث الإدارى » الذى كانت له الهيمنة آنذاك فى الولايات المتحدة .

وقد طور أدورنو مستلهما المبادىء الأساسية فى التحليل الماركسى والتحليل الفرويدى رؤية تشاؤمية لعالم الثقافة والتاريخ (مما أفسح المجال لتوجيه اتهامات بالنخبوية الثقافية) ، وطبق هذه الرؤية على نقد حضارة ثقافة الجماهير والصناعة الثقافية .

وقد كان لمدرسة فرانكفورت خلال فترة طويلة تأثيرها الفلسفى المهم على المختصين بالظواهر الثقافية والاتصالية ، ولا سيما بين صفوف اليسار الأمريكى

* اشتهرت هذه المدرسة بنظريتها النقدية ومن أعلامها هوركيماير وأدورنو وماركيوز . وقد انتقلت إلى جامعة كولومبيا بنيويورك إثر صعود النازية . وكان تأثير ماركس وفرويد واضحا مهماً بالنسبة لكل ما أنتجته هذه المدرسة التى سعت إلى تحليل أشكال السلطة فى المجتمع الحديث وفهم مجتمع الجماهير ولا سيما فى آثاره الثقافية . وقد استأنفت نشاطها فى ألمانيا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية .

والأوروبى أثناء الستينات والسبعينات . وما زال هذا التيار الفكرى يثرى فى الوقت الراهن المناقشة الثقافية بفضل أعمال الفليسوف وعالم الاجتماع هابرماس عن الاتصال .

وإذا تجاوزنا الانتقادات السطحية والمغرضة التى يوجهها المحافظون ، فإن مدرسة فرانكفورت تمثل رؤية نقدية لثقافة الجماهير التى ترتاب فى العلاقة المهيمنة فى المجتمع الرأسمالى بين المنتج والمستهلك .

وهكذا فإن أعمال أدورنو ، وعلى الأخص تلك المتعلقة بالموسيقى الشعبية والإذاعة والتليفزيون التى حاولت تقديم نظرية ما فى مجال اقتصرت فيه البحوث على موضوعات عملية ومباشرة ، تتعرض لقضايا أساسية مثل مسألة الآثار (وموضوع التلاعب بالوعى عن طريق الاعلانات والقصص) وتطرح مفاهيم متعلقة بالأجناس الثقافية وتلك المتعلقة بوسائل الاعلام وعلى الأخص المسلمات الثقافية لدى المشاهدين والنماذج النمطية (المقولبة) فى المنتجات والمضامين .

ويرى أدورنو أن تحليل التليفزيون يجب أن يتجاوز ، بصفة خاصة مسألة الآثار المباشرة .

« إن آثار التليفزيون لا يمكن تحديدها على نحو ملائم وفقا للنجاح أو الفشل ، التذوق أو الاشمئزاز ، الموافقة أو الرفض . ويتعين علينا بالأحرى أن نحاول ، بمساعدة مقولات (مفاهيم) مستمدة من علم نفس الأعماق (التحليل النفسى) وبفضل المعارف المسبقة عن وسائل الاعلام ، بلورة عدة مفاهيم نظرية تصلح لدراسة الآثار الممكنة للتليفزيون وتأثيره على شتى مستويات شخصية المشاهد . ومن ثم يلوح من الملائم أن نفحص ، بصفة منتظمة وعلى مستويين ، وصفى وسيكو دينامىكى ، الحوافز الاجتماعية السيكولوجية النموذجية للمادة التليفزيونية وتحليل مسلماتها (افتراضاتها) وكذلك تشكيلها العام وتقييم الآثار التى يحتمل أن تحدثها . ويمكن أن يفضى هذا البحث فى خاتمة المطاف إلى عدة توصيات عن الكيفية التى تنظم بها هذه الحوافز على نحو يعلى من شأن آثار التليفزيون الأكثر إيجابية .

وإن تسليط الأضواء على المتضمنات الاجتماعية السيكولوجية وآليات التليفزيون التى تتخفى غالبا تحت قناع شبه واقعى ، لن ينتج تحسين الانتاج التليفزيونى فحسب ، بل يمكن أيضا إرهاف حس الجمهور بوجه عام إزاء الآثار الضارة لبعض هذه الآليات ، وربما كان ذلك أكثر أهمية .

ولن نتوقف أمام آثار هذا المشهد أو ذلك البرنامج وإنما نركز على آثار التليفزيون المعاصر بوجه عام وعلى آثار خطابه البلاغى . ومع ذلك فإن نهجنا عملى . وينبغى أن تكون الاكتشافات (الاستنباطات) أقرب مايمكن من مادة الموضوع وأن تستند بقوة إلى الخبرة العملية بحيث يمكن تحويلها إلى توصيات محددة وأن تغدو واضحة ومقنعة لعامة الجمهور »

(إدورنو ١٩٩٠)

ويرى أدورنو أنه يتعين على نقد التليفزيون والسياق الثقافى الذى يتطور فى نطاقه أن يفضى إلى نتائج عملية بغية « تحسينه » ، غير أنه يجب لهذا الهدف أن يتجاوز المستوى الجمالى والفنى لكى يهتم بالقيم الثقافية المهيمنة حاليا .

ويتمثل أحد هذه المظاهر المهيمنة فى وجود « نظام للثقافة التجارية » الذى يتجه إلى أن يدمج فى المتطلبات الخاصة بالنظام أشكال الفن الهامة المستمدة من الماضى . وفى عالم التليفزيون فلا يمكن لأى شخص أن ينأى بنفسه عن هذا النظام المتعلق بانتاج الثقافة الشعبية الجديدة ، وإلا وقع تحت طائلة الاتهام بأنه مثقف ولن يصل أبدا إلى جمهور واسع .

ويثمر تنظيم النشاط الثقافى من قبل هذا النظام إيديولوجية مهيمنة تتناقض مع كيفية الوجود الواقعى للجمهور :

« يلوح أن لعنة ثقافة الجماهير تتمثل فى أنها تنتمى إلى إيديولوجية الطبقة الوسطى القديمة التى لم يطرأ عليها تغيير تقريبا ، فى حين أن حياة مستهلكيها تجاوزت تماما هذه الإيديولوجية ومن المرجح أن ذلك يفسر الفجوة بين « الرسالة » الظاهرة و« الرسالة » الخفية للفن الشعبى الحديث ».

(أدورنو ، ١٩٩٠)

ولا يكفى فحص المفاهيم التى خضعت لتحولات هامة فى الأدب (مثل الأجناس أو الأنواع والتوقعات السردية للقارىء) وفى سيكولوجية القارىء والمشاهد ، بل يتعين أيضا تحليل القيم التى نبعت من الأفكار الدينية ويجرى التعبير عنها بطريقة مغايرة حاليا فى التليفزيون . وذلك مثل مفهوم « طهارة » المرأة الذى نشأ من نزاع داخلى بين الشهوة والمثل الأعلى المسيحى على نحو ما فعلته الثقافة الشعبية حاليا :

وهو مفهوم تم الدفاع عنه بطريقة عقائدية باعتباره قيمة فى حد ذاتها . وهو ما يعبر عنه فى سيناريوهات التليفزيون على النحو التالى : إن تلك الفتيات المهذبات هن اللاتى يتزوجن ، أما أولئك اللاتى يستفدن من حياتهن وجسدهن فمحكوم عليهن بعدم الزواج على الاطلاق ، أو أنهن يستعدن شرفهن بالعذاب والمعاناة أو يقبلن نصائح شاب طيب على استعداد للتضحية من أجلهن . وربما كانت إيديولوجية الثقافة الشعبية هى سبب تحديث مسلسلات القرن التاسع عشر على نحو طبيعى فى النموذج الرمزى المسمى soap Operas .

ويرى أدورنو أن أحد المفاهيم التى يمكنها أن تقدم أحسن وصف للتليفزيون هو مفهوم « البنية متعددة المراتب » .

:(Multilayered Structures)

يتعين أن تكون بؤرة اهتمام أى نهج للتليفزيون معبر عنه فى إطار سيكولوجيا الأعماق (علم النفس التحليلى) منصبة على طابع بنيته متعددة المراتب . فوسائل الإعلام ليست مجرد جماع الأفعال التي تصفها أو الرسائل التى تنبع من هذه الأفعال . وإنما تتكون أيضا من شتى طبقات الدلالات والمعانى المتراكمة فوق بعضها التى تسهم جميعا فى إحداث آثارها [...] لكن موروث المعنى المتعدد الأشكال استعادته الصناعة الثقافية حيث إن ما تنقله تم تنظيمه لكى يستحوذ على انتباه المشاهدين على عدة مستويات سيكولوجية مختلفة فى آن واحد . وعلى أى حال فإن الرسالة الخفية يمكن أن تكون أكثر أهمية من الرسالة الظاهرة ، إذ إنها قد تفلت من رقابة الضمير ، ولا يتم « إدراكها » ، ولا يمكن معارضتها بإقامة الحجة عليها ، غير أنه من شأنها أن تنفذ إلى عقل المشاهد .

« [...] وعندما نتحدث عن بنية متعددة الطبقات فى المشاهد التليفزيونية ، فإننا نفكر فى مستويات فوق بعضها ، ظاهرة أو خفية بدرجات متفاوتة ، تستخدمها ثقافة الجماهير بوصفها وسائل تكنولوجية بغرض « التلاعب » بالجمهور . وقد شرح ليوفنتال Lowenthal هذه الظاهرة شرحاً جيداً عندما استخدم مصطلح « التحليل النفسى المعكوس » . ويعنى هذا ، على نحو ما ، أن مفهوم التحليل النفسى لشخصية معقدة (متعددة المراتب) استعادته الصناعة الثقافية ، وقد استخدم هذا المفهوم بغرض اصطياد المستهلك وتطويعه من الناحية النفسية الديناميكية لكى يخضع للآثار

المتعمدة . وأقامت الصناعة الثقافية فصلا قاطعا بين الاشباعات المسموح بها والاشباعات الممنوعة ولا تجيز ظهور الاشباعات الممنوعة إلا فى صورة معدلة وملتوية » .

(ادورنو ، ١٩٩٠)

ويمكن التفكير فى ، والقيام ببحوث عن ، التليفزيون ، بإجراء دراسات جزئية تفتقد لحظة عامة عن دوره فى الصناعة وبوصفه ناقلا لأشكال أخرى من الفن ولهذا :

« لا يمكن تناول الجوانب الاجتماعية والتقنية والفنية المتعلقة بالتليفزيون منفصلة عن بعضها البعض إذ تتوقف إلى حد كبير على بعضها : ومن ثم فإن الطريقة الفنية تعتمد على الاحتياطات التى يتعين اتخاذها إزاء الأنواع المختلفة من الجمهور والتى تسبب الشلل ولا يجرؤ على تجاهلها سوى السذج وغير القادرين ؛ ويرتبط التأثير الاجتماعى بالبنية التقنية ، وكذلك بجدة هذا الاختراع فى حد ذاته ، والذى كان حاسما بكل تأكيد فى البدايات فى الولايات المتحدة ، كما يرتبط بالرسائل الصريحة والضمنية التى ينقلها الانتاج التليفزيونى إلى المشاهد . ومع ذلك فإن الوسيلة ذاتها تندرج فى المخطط العام للصناعة الثقافية وتطيل أمد اتجاهها – بانضمام السينما والإذاعة – فى تحويل وعى الجمهور والاستحواذ عليه من جميع المناحى .

(ادورنو ، ١٩٦٩)

وعلى الرغم مما يريدنا أن نعتقده الباحثون التجريبيون الذين يقتصرون على دراسة الآثار المباشرة للبرامج الملموسة والمنعزلة فإن التليفزيون يضطلع بدور إيديولوچى بوصفه نظام تمثيل للواقع بأسره . ولهذا السبب فالتليفزيون مدعو إلى أن يملأ فراغا لم تستوعبه بعد الصناعة الثقافية : البعد المرئى فى الحياة اليومية للمشاهد :

« إن هذا الهدف الذى يتمثل مرة أخرى فى تهيئة العالم المحسوس بأسره وتنظيمه فى صورة تؤثر على جميع الأعضاء ، هذا الحلم دون حلم ، تجرى مقاربته من قِبل التليفزيون ، كما أنه ثمة إمكانية فى نفس الوقت لكى يتم تسريب ما قد يُرى إضافته علاوة على العالم الواقعى إلى هذه النسخة المزدوجة من العالم .

(ادورنو ، ١٩٦٩)

وإذا كانت الصناعة الثقافية هى مفترق الطرق التى تعرض تجارب وخبرات مختلفة عن بعضها البعض حتى فى أشكال - وعن طريق تقنيات - متابينة ، فإن التليفزيون لا يفلت من التأثير المهيمن للنظام . ومن ثم فإن البحث لايمكنه إلا أن يأخذ فى حسبانه هذا المفهوم الذى يخلعه أدورنو على وسائل الاتصال :

« ولهذا السبب فإن علماء الاجتماع يعانون بشدة فى تحديد الأثر المعين للتليفزيون الذى يحدثه فى البشر . لأنه حتى إذا كانت أكثر تقنيات البحث الاجتماعى الأمبيريقى تقدما وتطورا فى وسعها عزل « العوامل » الخاصة بالتليفزيون ، فإن هذه العوامل لا تتحقق فعاليتها إلا فى شمولية النظام :

(أدورنو ، ١٩٦٩)

٢ - المشاهد المغترب :

ترسى النزعة الاقتصادية السائدة حاليا مبدأ الطبيعة البشرية الثابتة التى يتعين على المجتمع أن يتكيف معها ، وهى لا تزعم أنها تتجاوز أشكال الوعى كما لا تتجاوز الوضع القائم Statu quo بل تعمل على تدعيمه وإعادة تكوينه حيثما يكون مهددا (أدورنو ١٩٦٩) . وتجدد الصناعة الثقافية على الدوام الأشكال الامتثالية حتى يمكن تعميم كبت الغرائز لمنفعة المؤسسات والمصالح القوية التى تخفيها .

« ويسهم فى ذلك التليفزيون مثلما هو الآن - بقدر كبير . وكلما تحقق العالم على الوجه الأكمل باعتباره ظاهرا(*) كلما أخفى هذا الظاهر طابعه الإيديولوجى » (أدورنو ، ١٩٦٩) .

وتنتشر إيديولوجية التليفزيون عبر البرامج الملموسة بدرجة أقل من انتشارها عبر النظام الفضائى (المكانى) للرؤية الذى يكفل اتصال المشاهد بوسائل الاعلام . وتختلف تقنية التليفزيون عن تقنية السينما فى أنها تسمح باستغلال مسكن المستهلك . كما أن الصور التى يعرضها التليفزيون تكون أصغر حجما . وتلك أمور لها أهميتها عندما يتم تحليل صور التليفزيون وكذلك تحليل بعدها المنزلى .

وفيما يتعلق بالنقد الثقافى للصناعة الثقافية فإن الطابع الجمالى للتليفزيون يعد بالفعل طريقة لانتاج الإيديولوجية . ومن ثم فإن تصغير الحجم فى التليفزيون يجعل من الصعب التوحد مع بطل المسلسلات (أو تقمص شخصيته) وعلى المشاهد أن يقوم بعملية إعلاء جمالى لكى يستمتع بالصور والشخصيات المصغرة . غير أن هذا

* (ما يبدو من الشيء مقابل ما هو عليه فى ذاته) .

التصغير حتى للأشياء والموضوعات على شاشة التليفزيون يتيح للمشاهد أن يتملك ما يراه ويصبح سيدا له . ويعد التناقض بين الصورة غير الواقعية التى تماثل من حيث حجمها الرسوم المتحركة والمزودة بأصوات بشرية ، وبين الأصوات المنتجة بطريقة واقعية للغاية ، بمثابة الطابع النموذجى للصناعة الثقافية . ويمكن أن نجد شبها لذلك فى الدول الشمولية إذ أنه يتم تجميع أشياء لا تربطها علاقات متبادلة ، ولذا تتفكك هذه العناصر المتنافرة لا سيما أنه يتم تجميعها من الخارج . وهكذا « يغدو عالم الصور التى لا تشوبها شائبة هشا ضعيفاً » .

ويمكن عزل الملاحظات الخاصة بالصور التليفزيونية عن الوضع الفضائى (المكانى) الذى تستهلك فيه : أى عن السينما المنزلية . ويجد أدورنو هنا أيضا اتجاها مشتركا فى جميع أنواع الصناعة الثقافية ألا وهو اختصار المسافة بين المنتج والمراقب وهو ما يشكل جزءاً من نفس وظيفة التليفزيون ؛ حيث أن الاعلانات تفرض التعامل مع وسائل الاعلام باعتبارها واجهة (فترينة) لعرض السلع والبضائع . وان توحيد المعايير والمركزية وهو ما ينجم عن تحويل البرامج إلى سلعة يجبران المستهلك على قبول ذلك وهو على نقيض العلاقة مع العمل الفنى . وبالنسبة للكادر المتوسط « فإن كل ما يمكن أن يكون مغايرا ، فى التليفزيون ، يتعذر احتماله لأن ذلك يذكره بكل رفَض له .

ومن المؤكد أن عدم وجود مسافة فاصلة والمحاكاة الساخرة (Parody) للاخاء والتضامن قد أسهما فى الانتشار الواسع لهذه الوسيلة الجديدة . ويتفادى التليفزيون التجارى ما يمكن أن يذكّر ولو من بعيد بالأصول الثقافية للعمل الفنى والاحتفاء به فى مناسبات معينة . وتحت ذريعة أن التليفزيون يؤذى العينين عندما تكون الأنوار مطفأة فإنه تترك الأنوار مضاءة فى المساء ، ولا يتم قفل النوافذ أثناء النهار : إذ ينبغى ألا يختلف الوضع عما هو طبيعى ومعتاد . ومن غير المتصور ألا تتشوه تجربة الشىء ذاته . وبالنسبة للوعى تتلاشى الحدود بين الواقع والعمل الفنى .

ويصر أدورنو على تجربة اغتراب المشاهد بتركيزه على الشكل نفسه للاتصال التليفزيونى بكلمات تُذكر بما أكده ماكلوها فيما بعد :

« يكمن السبب فى الطريقة وليس فى الشىء نفسه .

وهذا « القرب » المحتم للتليفزيون يولد فى حد ذاته نمطا مشتركا من الحياة حول أجهزة التليفزيون حيث يجتمع أفراد الأسرة والأصدقاء المنهكين ولولا ذلك ما كان لديهم شىء يقولونه . ومثل هذا الوضع يفسد العقل ، حتى لو كان مضمون ما يُشاهد ليس أكثر غباءً مما يغذى عادة المستهلكين رغما عنهم .

(أدورنو ، ١٩٦٩)

وعلى الصعيد البصرى فإن الحالة الادراكية للمشاهد تخضع أيضا للقطاع الإيديولوجى للصناعة الثقافية . فالصور المتلفزة تشبه الكتابة . فالعين تجذبها الخطوط ، كما فى القراءة ، « وهذا الانتقال الذى لايدرك من مشهد لآخر يماثل الصفحة التى نقلبها » أدورنو ، ١٩٦٩) . وبهذه الملاحظة النافذة يتوقع أدورنو ويتنبأ بأحد اختصاصات الاعلام التليفزيونى الأكثر استخداما . وبفضل المعالجة المعلوماتية فإن حجم وبنية وايقاع قراءة الصفحة المطبوعة قد فرض نفسه فى واقع الأمر. (انظر Vilches, 1989) . ولكن أدورنو يرى أن الكتابة بالصورة وسيلة نكوص وارتداد لأنها تضع تحت تصرف المشاهد الحديث صوراً قديمة بالية . ولما كان هذا النوع من الكتابة لا ينطوى على أى عمق كما أنه يشابه بعض النماذج المتعلقة بسلوك امتثالى فرضه أولئك الذين يسيطرون عليه ، فإن مفردات الكتابة بالصورة ليست أكثر من مجموعة أنماط مصبوبة فى قوالب جامدة (Stereotype) وهذه الكتابة الإلكترونية ، وما يجمعها ويوحدها هو سرعة ظهور واختفاء الصورة ، تزيد من مقدار التأثير والنفوذ الذى تمارسه على المشاهد مما يمنعه من ممارسة ذاته الواعية .

٣ - الأجناس والقوالب :

لا يمكن القول إن النظرية الشاملة التى صاغها أدورنو عن الصناعة الثقافية أفضت بشكل محدد إلى أعمال تجريبية (أمبيريقية) . وتلك هى الشائبة التى انتقدها بشدة علماء الاجتماع والدراسات التجريبية من جميع الاتجاهات . ويتعين البحث فى الأهداف نفسها للنظرية النقدية عن صعوبة النزول إلى أرض الواقع : إذ يقل الاهتمام بدراسة اتجاهات المشاهدين ومواقفهم عن تحليل معالم السلوك الاجتماعى التى تؤثر عليهم . كما تقل دراسة المضمون الصريح للبرامج عن التنبيه إلى أن كل عمل فنى لايفصح عن مضمونه بطريقة متماثلة ومشتركة . كما أنه ليس من المهم كثيرا دراسة دوافع المبدعين والمؤلفين للتليفزيون لأن كل عمل فنى يكتسب استقلاله الذاتى لحظة انجازه . كما أن التليفزيون هو ثمرة جماعية لأشخاص عديدين تحكمهم قواعد

مؤسسية خاضعة للصناعة الثقافية . ولم يعد من الممكن الاعتماد على المشاهدين كمصدر موثوق للمعارف الخاصة بوسائل الاتصال نظرا لأن الصناعة الثقافية تلغى كل نزعة فردية وأية فكرة للمقاومة .

وعلى الرغم من راديكالية المبادىء التى ارتكز عليها البحث النقدى (وليس هو بحث إدارى محض لا يستطيع تجاوز العلاقات الداخلية للنظام الانتاجى) فهناك عدد معين من الإرشادات عن كيفية دراسة التليفزيون فى إطار أبعاد إيجابية وبنائية بالنسبة للمختصين مثل مسألة الأجناس والقوالب Sterotype .

« لقد ألفنا جميعا تقسيم المضامين المتلفزة إلى أجناس مختلفة مثل الكوميديا الخفيفة والويسترن والأفلام البوليسية والدرامية التى يقال أنها جادة الخ . وقد أصبحت هذه الأشكال صيغا ونماذج تحدد على نحو مسبق ، وإلى حد ما ، الأساليب السلوكية للمشاهد حتى قبل أن يتعرض لأى مضمون معين وتحدد كثيرا الكيفية التى يدرك بها أى مضمون معين .

(أدورنو ، ١٩٩٠)

ولهذا فإنه يتعين ، من أجل فهم التليفزيون ، تجاوز تيبولوجية البرامج والمشاهد مع محاولة دراسة دوافع المشاهدين .

وإذا رغبنا فى دراسة الأجناس المتلفزة فيجب أن يؤخذ فى الحسبان أن المشاهد لديه نموذج مسبق للعرض الذى سوف يشاهده ، وهو نموذج يتطابق مع الخبرات السابقة . وذلك له نفس الأهمية التى لآثار الاخراج ومتضمناته . (أدورنو ، ١٩٦٢)

ولا يمكن دراسة رد فعل المشاهد فى مواجهة التليفزيون بإجراء استقصاءات مباشرة لأنها لا تُبين ، على نحو مباشر ومنطوق ، الآثار شبه الواعية واللاواعية . وفى جميع الأحوال فإنه ينبغى استخدام الصور المتلفزة فى صورة اختبارات اسقاطية . ولا يمكن التوصل إلى فهم شامل إلا بفضل دراسات متنوعة ذات طابع تحليلى نفسى : غير أنه يتعين أيضا أن يفحص على نحو مسبق ما إذا كانت توجد ردود فعل مغينة ازاء التليفزيون وما إذا كان من الحقيقى وجود برامج تخلو من المعنى ولا تستخدم إلا فى تزجية وقت الفراغ أو قتل الوقت (أدورنو ، ١٩٦٩) .

ويحسن النظر فى قوالب التليفزيون باعتبارها وسيلة لاختزال المشاهدين إلى سلوك غير واع ؛ وذلك هو ما تستهدفه الصناعة الثقافية . وتتيح القوالب الجامدة إنتاج كميات ضخمة من الصور واختزال أبطال الاعلام والحدث الدرامى إلى بعض الأسماء والنوعيات . فى حين أن القوالب استخدمت من قبل كما هو الشأن فى كوميديا دى لارتى (الكوميديا المرتجلة) فى صياغة المواقف بأساليب معينة لايمكن خلطها بالواقع ، أما فى التليفزيون فكل الأشياء موضوعة على نفس المستوى . مما أتاح إعطاء مصداقية لأشكال العنصرية ووصفات فردية من أجل انتصار الحياة (أدورنو ، ١٩٦٩) .

ويعى أدورنو أن الأمثلة والأوصاف وكذلك النظريات التى يبنى على أساسها تفسيره النقدى للتليفزيون ليست بالضرورة جديدة . وعلى الصعيد الثقافى والتربوى فإن بحوثه عن المشاكل التى يطرحها التليفزيون تقتصر على تسليط الأضواء على أفكار معروفة بشكل غامض بغية الزج بالباحث فى أشكال أخلاقية : إذ كيف يمكن أن يواجه بوعى الآليات السيكولوجية التى تعمل على مستويات مختلفة فى التليفزيون لكى يمكن تفادى الوقوع ضمن الضحايا السلبيين (أدورنو ، ١٩٩٠) .

الفصل الخامس

أشكال الخطاب المتلفز

لقد أنشيء فى جامعة برمنجهام فى عام ١٩٦٤ : « مركز الدراسات الثقافية » ويهتم هذا المعهد المخصص لطلبة الدراسات العليا بالثقافة المعاصرة وهدفه الأساسى إجراء استقصاءات عن الأشكال الثقافية ، الممارسات والمؤسسات ، وكذلك عن علاقتها بالتغير الاجتماعى .

وخلافا لمدرسة فرانكفورت التى رحب معهدها دائما بالأعمال المستوحاة بصفة خاصة من التراث الماركسى الراسخ لمؤسسيها ، فإن مركز الدراسات الثقافية يعتبر أن التفكير النظرى لا ينفصم عن البحث التجريبى (الأمبيريقى) ، وأن النقد النظرى هو بمثابة نشاط فكرى أساسى ينبغى تطبيقه على شتى مناحى الحياة التى يمكن دراستها تجريبيا (أمبيريقيا) مثل الخبرات والتجارب اليومية والأنشطة ذات الصلة بالتليفزيون . غير أن التجديد الأساسى الذى أدخلته مدرسة برمنجهام يكمن فى أنه نتيجة لانشغالها فى إطار تراث ماركسى لعلاقات السلطة التى تهيمن على ثقافة الجماهير فى نطاق سياق تاريخى معين ، اهتمت بجمهور مجدد مثل الشباب والنساء وبرسالة وسائل الاعلام انطلاقا من نهج نقدى مترابط مع الاهتمام دوما بالظواهر اللغوية والجمالية .

١ - نموذج البحث التليفزيونى الجديد :

إذا كان يصعب فى تاريخ البحوث المتعلقة بالتليفزيون الحديث عن هذه الوسيلة الإعلامية دون التنويه باستمرار إلى مجموع وسائل الاتصال الجماهيرى فإن ذلك يعتبر أيضا أكثر صدقا بالنسبة لمدرسة برمنجهام . إذ يبدو التليفزيون بجلاء بمثابة دمج للأشكال الثقافية والمؤسسات الاجتماعية السابقة على وجوده . كما أن رسائل التليفزيون يتعذر فهمها إلا عبر الأشكال الثقافية وقدرات المشاهدين .

وعلى سبيل المثال فإنه لايمكن بث حدث اخبارى مباشرة إلا إذا تم إعداده وتشفيره من قبل مؤسسة مهنية وبواسطة ممارسات اجتماعية لكى يمكن بعد ذلك فك شفراته بمعرفة السياقات الثقافية والاجتماعية المركبة ومن ثم .

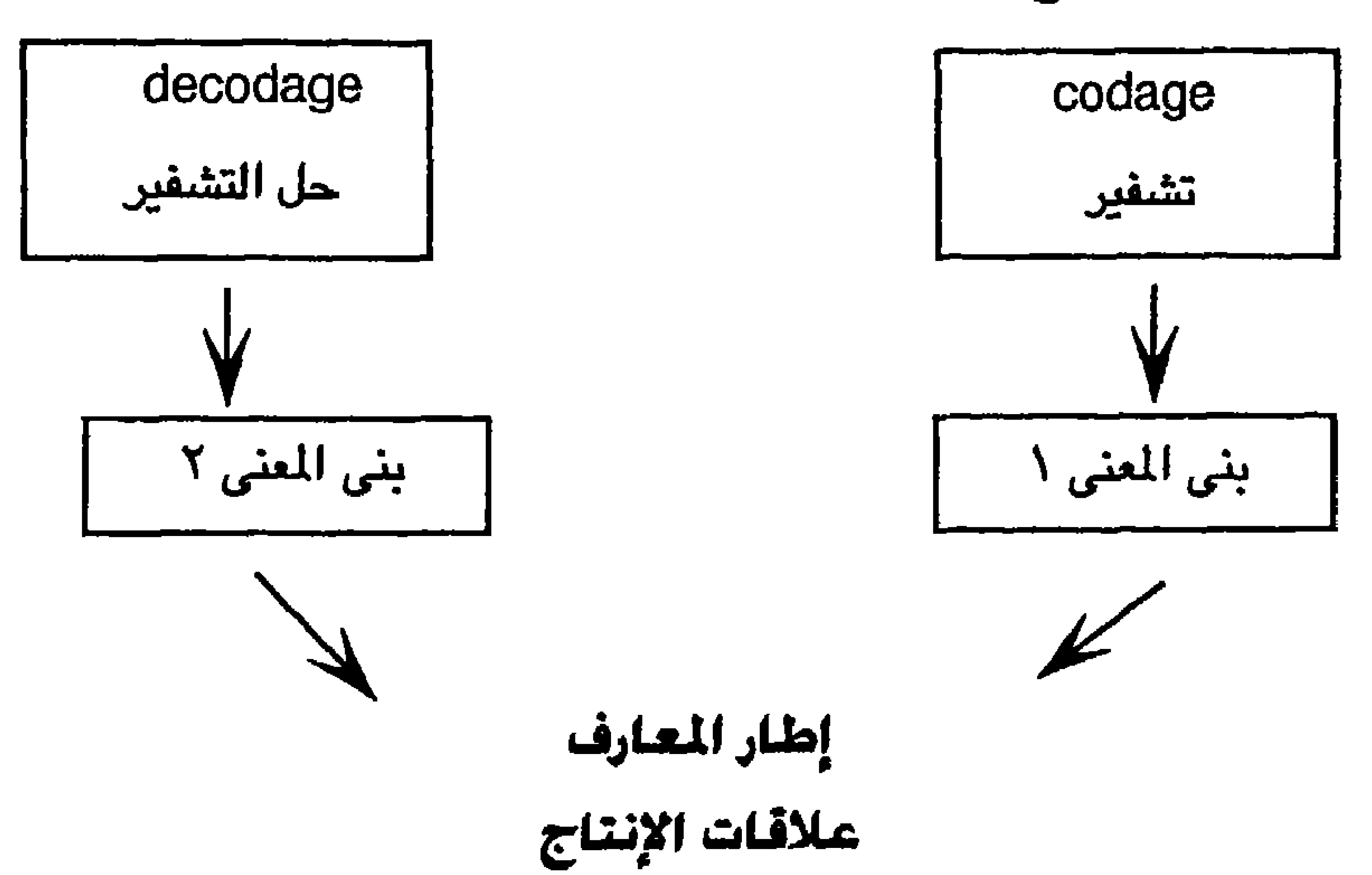
« يتعين أن يكون الحدث أولا « قصة » قبل أن يصبح حدثا اتصاليا »

(Hall ، ١٩٨٠)

وشكل الرسالة هو المظهر الخارجي الذى تكتسبه فى لحظة معينة ، فى البداية بانتاجها ، وفى النهاية بتفسيرها . ويجب اعتبار الرسالة بأنها تشكل جزءاً لا يتجزأ من عملية اتصال أكثر تعقيدا . وتنتج الرسالة البنى المؤسسية للتليفزيون بممارستها وحلقات سلسلة الانتاج وأنماطها التنظيمية ومرافقها التقنية . ووفقا لصياغة معروفة فى النظرية الماركسية فإن الانتاج يصنع الرسالة (هول ، ١٩٨٠)

ويرى هول أن النموذج الأول (وفقا للمخطط التالى) للخطاب التليفزيونى من شأنه تغيير السؤال التقليدى عن « المضمون » . وعلى الرغم من أنه ينبغى الحذر الشديد من عمليات المماطلة والارجاء التى عودتنا عليها « بحوث الاتصال » فإن هول يتوصل إلى تأكيد أن هذا النموذج ينبغى أن يساعدنا فى فهم مسائل مثل استقبال الجمهور وقراءة الرسالة وجواب الجمهور . ويمكن لهذا النهج أن يرسى قواعد مرحلة « جديدة وأخاذة » فى « بحوث الاتصال » .

البرنامج المتلفز باعتباره خطابا منتجا للمعنى



إطار المعارف

علاقات الإنتاج

البنى التحتية التقنية

٢ - تحليل الخطاب المتلفز :

حتى لو عرفنا مسبقا أن عرض العنف على شاشة التليفزيون « ليس بالعنف إلا أنه رسائل حول العنف » – وهو ما يؤكده هول مستشهدا بـ Gerbner (١٩٧٠) – فقد استمر البحث عن العنف بطريقة مباشرة » كما لو كنا عاجزين عن فهم هذا التمايز المعرفى » .

كما أن الاسهام السيموطيقى ، بغض النظر عن توجهه الأنجلوسكونى أو الأوروبى ، يمكن أن يقدم نقداً قوياً لبحوث التليفزيون .

« وفى طرفى السلسلة الاتصالية فإن استخدام النموذج السيموطيقى يلقى بظلال الشك على النزْعة السلوكية الممتدة التى فرضت على البحوث المتعلقة بوسائل الاعلام لزمن طويل للغاية وخاصة فيما يتصل بالمضامين .

(هول . ١٩٨)

ولا تقتصر ميزة نموذج هول على تطبيق النظرية السميوطيقية على البنية الاتصالية للتليفزيون فحسب ، بل تمتد أيضا إلى أن تحلل (انطلاقا من شرح مصطلحات المعنى أو الدلالة والخطاب المتلفز) المفاهيم الأساسية لسيموطيقية الاتصال : siye الدلالة الإيقونية ، والتمييز بين المفهوم / الماصدق(*) / Connotation Dénota tion وجدوى العلاقة الكفاءة / الأداء .

ويحلل هول أولاً فى الصفحات المعنونة " Encodingldeconding " (١٩٧٣) مفهوم الدلالة scign المتلفزة . وفى اشارته إلى الدلالة الإيقونية التى طرحها بيرس Pierce (١٩٦٥ - ١٩٦٦) كعنصر ينطوى على بعض خصائص الشيء المعروض - يُذكّر بأن الواقع يوجد خارج اللغة لكنها تتوسطه على الدوام .

لكن ما يجب تبينه هو أن الاشارة (الدلالة) المتلفزة ، مثلها مثل الصورة يتعذر « قراءتها باعتبارها مساوية للواقع » . ويرى هول أن ذلك هو مصدر اللبس فى

الماصدق والمفهوم : يسمى المناطقة دلالة اللفظ على الأفراد التى يصدق عليها أى يطلق عليها دلالة الماصدق ويسمون الأفراد ما صدق اللفظ (أى ما يطلق عليه اللفظ) أما دلالة اللفظ على الصفة أو الصفات نفسها مفهوم اللفظ أى أنه تدخل فى هذا المفهوم الصفات الأساسية التى تدخل فى تعريف الأشياء وتصنيفها والتمييز بينهما وبين غيرها .

انظر د . أحمد ذكى بدوى ، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية - مكتبة لبنان .

وفى مجال الدراسات الأدبية فإن د. محمد عنانى فى معجمه المصطلحات الأدبية الحديثة يترجم هذين المصطلحين إلى ظلال المعانى والمعانى المحددة فالفعل Denote يعنى الإشارة إلى شيء محدد ، ولكن الاشارة نفسها قد تتضمن الايحاء بدلالات أخرى هامشية جرى العرف على تسميتها بظلال المعانى . ولكن النقاد المحدثين يقيمون الآن علاقة بين المعنى المحدد والاستعارة ، لأن كلا من المصطلحين يعتمدان على الحرف ، وبين ظلال المعانى والكناية لأن كلا من المصطلحين يتضمنان علاقة تماس أو تلامس [...] وليست المعانى المحددة وظلال المعانى مقصورة على العلاقات اللغوية أى الألفاظ فبعض الصور قد يكون لها معنى محدد (الهلال الذى يشير إلى المستشفى) ولها ظلال معان أيضا .

النظرية اللغوية عندما تحدد مصطلحات مثل Connotations / Denotation التى ناقشها وأوضحها باستفاضة رونالدبارت فى العديد من أعماله (١٩٦٤) .

وكثيرا ما استخدم مصطلح dcnotations للتعبير عن المعنى الحرفى ، كشىء حادث دون شفرة معينة ، فى حين أن مصطلح Connotation يعتمد فى قدر كبير منه على الشفرة . لكن هذا الأمر يتعلق بتمييز تحليلى لا يستخدم إلا فى افتراض أن مستوى الماصدق يعبر عن المدلول الذى تجده شفرة (Code) أكثر انغلاقا (الاستخدام الأولى أو الجارى للمصطلحات) وأن المستوى المفهومى يعبر عن مدلول شفرات (Codes) أكثر انفتاحاً (الاستخدام المتعمد مثلا) .

ومستويات المفهومية هى تلك المستويات التى تنتج رسائل متعددة المعانى وهى ليست متماثلة عند الجميع ، وكل ثقافة تفرض المعانى المهيمنة الخاصة بها . ولهذا يتعذر فصل القواعد الشكلية (الصورية) والشفرات المتلفزة عن الأوضاع الاجتماعية – الثقافية التى تخلق استخدام هذه القواعد . والايديولوجية بالمعنى الذى أعطاه التوسير (١٩٧١) للعرض (التمثيل) الخيالى لعلاقات الأفراد مع ظروفهم الواقعية هى نظام للتشفير .

ويمثل الشكل الذى تقوم كل ثقافة فى إطاره بتشفير إشاراتها خرائط دلالية فعلية . وتشكل الطريقة التى يستخدم بها الأفراد هذه الخرائط الدلالية قواعد (أسس) الكفاءة (الثقافية) التى تنطبق على كل حالة (الأداء) . وتمثل كيفية تفسير هذه القواعد نظم فك الشفرات لدى المشاهدين .

ولهذا السبب فإن بحوث التليفزيون تولى عناية خاصة للرسائل ولدراسة الخرائط الاجتماعية الثقافية (خرائط المدلولات) ، وتكتسب هذه العناصر الأهمية لحظة الانتاج ولحظة تفسيرها .

وبناء على ذلك فإنه يتعين دراسة الرسالة التليفزيونية باعتبارها نصا (وذلك أحد المكتسبات الأساسية من السيموطيقا التى نبعت من اللغويات البرجماتية الأنجلوسكسونية) وليس بوصفها مجموعة مدلولات منفصلة .

ويمكن ، على سبيل المثال ، الاستشهاد بدراستين لمدرسة برمنجهام لتوضيح نظرية الدراسة النصية للتليفزيون .

ويبين أحد البحوث الأولية التى أجرتها المدرسة الاهتمام الناشىء بتحليل الأخبار المتلفزة ؛ حيث تمت تحت دراسة (Ian Connell, ، ١٩٨٠) كيفية استخدام وسائل

الاتصال لتحديد جدول الأعمال (الأجندة) Agenda Setting السياسى لا من أجل تغطية قطاع سياسى أو بعض الأحداث فحسب ، بل من أجل تكوين رصيد من الفهم العقلانى والاجماع فيما يتعلق بأحداث الساعة .

وأنجز Brundson و Marley (١٩٧٨) استقصاء مهماً عن نوع إخبارى هو عبارة عن البرنامج الشهير الذى تقدمه BBC باسم Nation wide وحللت الدراسة اختيار وصياغة الأخبار واستخدام لغة مألوفة لدى الصحفيين ، وخلصت إلى أن الحلقات لم تحاول بث رسالة بقدر ما سعت إلى خلق صورة تعددية .

ومن الجوهرى التعرف على مدرسة برمنجهام لتكوين رؤية صحيحة عن الدراسات الدولية عن آثار التليفزيون . إن الأصول النظرية والثقافية لهؤلاء الباحثين ومقدرتهم على إدارة حوارمع الماركسية والتحليل النفسى واللغويات وتيارات البحوث الأخرى مثل نظرية الفيلم والبنيوية كل ذلك يجعل من العسير فهم تجاهلهم من قبل المختصين الأوروبين بالتليفزيون .

٣ - عوالم التليفزيون السيميوطيقة :

أ - النص المتلفز

بدأ الاهتمام ، تاريخيا ، بالسيميوطيقا (علم العلامات(*)) المطبقة على

(*) لم تستقر ترجمة هذا المصطلح إلى اللغة العربية ؛ فأحيانا يترجم إلى علم العلامات ؛ وأحيانا إلى علم أو نظرية الإشارة ، ويهتم بالدراسة المقارنة لأنظمة الإشارة بدءاً من أبسطها وصولاً إلى اللغات الطبيعية واللغات الصورية للعلم . والوظيفتان الرئيسيتان لأى من نظم الإشارة هما :

١ - نقل رسالة أو التعبير عن معنى .

٢ - وظيفة الاتصال أى تأمين فهم المتلقى للرسالة المنقولة [...] وتفترض أى من هاتين الوظيفتين - افتراضا مسبقا - تنظيما داخليا محددا لنظام الإشارة أى وجود إشارات مختلفة وقوانين للربط بينها . وطبقا لهذا هناك ثلاثة أقسام رئيسية متميزة :

١ - السنيتا طيقا (النحو المنطقى) أو دراسة البنيان الداخلى لأنظمة الإشارة بصرف النظر عن الوظائف التى تؤديها .

٢ - السيما نطيقيا التى تدرس أنظمة الإشارة كوسيلة للتعبير عن معان .

٣ - البراجماطيقا (الفائدة العملية) التى تدرس علاقة أنظمة الاشارة بأولئك الذين يستخدمونها [...] وتكتسب مفاهيم ومناهج نظرية الاشارة أهمية كبيرة نظرا لتطور نظرية وتطبيق الاختزان العقلى والمعالجة الأتوماتيكية للمعلومات . وفى هذا المجال يقوم اتصال وثيق بين نظرية الاشارة والسيبرنطيقا . وقد تشكلت المبادىء الأساسية لنظرية الاشارة فى البدء على يد عالم المنطق والرياضيات الأمريكى تشارلز بيرس وبعد ذلك شرحها ومنهجها الفيلسوف تشارلز موريس ، انظر الموسوعة الفلسفية ترجمة سمير كرم . دار الطليعة : بيروت .

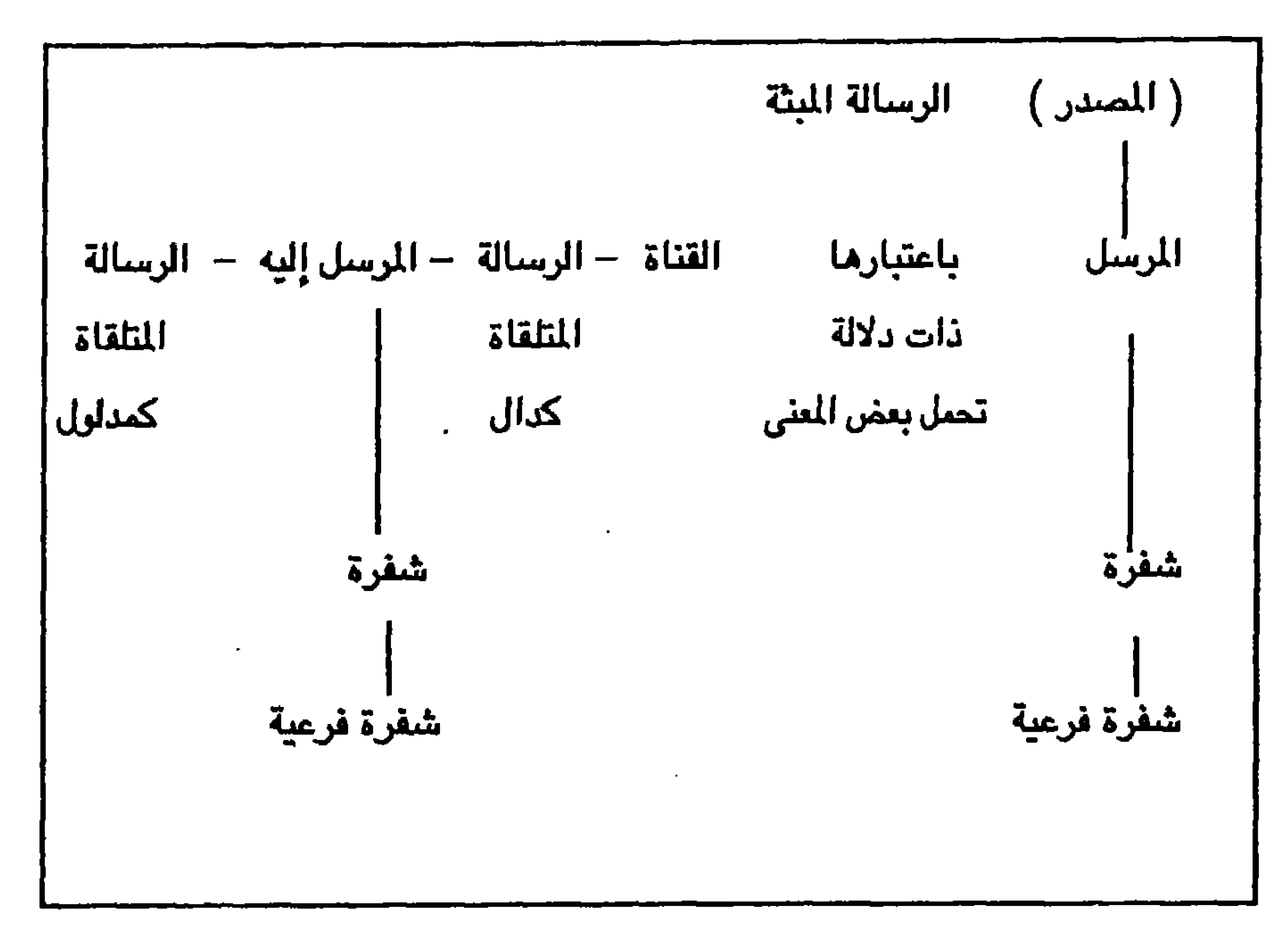
التليفزيون يتبدى فى أوروبا فى عام ١٩٦٥ ، فى بيروز بايطاليا ، بفضل دراسة قدمها إيكو U. ECO وفابرى P. Fabbri معنونة « دراسة جماعية لنموذج بحث مشترك بين التخصصات العلميــة عن العلاقات بــين التليفــزيون وجمهوره » . وفى هذا المضمار لم يتردد البعض ، فى مناخ الاهتمام المتنامى بالبحوث الأمبيريقية عن العنف فى الولايات المتحدة ، فى المجادلة مؤكدا أن « مؤشرات الاشباع » لاتقدم معطيات مهمة بالنسبة لسوسيولوجيا وسائل اعلام الجماهير لأنها لا تبين ما شاهده البشر . وعلى صعيد آخر فإن تحليل المضمون ، الذى مثل آنذاك أكثر المناهج تقدما فى سوسيولوجيا وسائل الاتصال الجماهيرى (ولا سيما بارتكازه على معالم السلوك أو نظم القيم وباستخدام وحدات إيدولوجية لقياس الرسائل) أتاح للباحثين التوصل إلى نتائج تم توقعها من قبل . ولما كان المؤلفون والمحللون يشتركون فى نفس القيم الثقافية فإنه تتم دراسة ما يُود الحصول عليه من المشاهدين لكن يستحيل معرفة مايستمده المشاهدون بالفعل من هذه البرامج .

ويترتب على ذلك أن تحليل المضمون غير ملائم كلية للتليفزيون .

وتجب الاشارة إلى أن هذه المسألة بالتحديد تمت مناقشتها فى الأعمال التي قدمتها مدرسة برمنجهام إبان سبعينيات هذا القرن ، عندماكان نهج Codage / de codage الذى قدمه هول منطلقا لتحليل الخطاب المتلفز الذى أصبح بعد ذلك وحتى يومنا هذا نموذجا مرجعيا للنقد الثقافى للتليفزيون فى بريطانيا والولايات المتحدة .

ولهذا فقد اقتُرحت خطة لاجراء بحث عن التليفزيون تستوعب ، ابتداءً من النظرية الرياضية للاتصال « شتى الأوضاع الاجتماعية الثقافية أو تنوع الشفرات أو قواعد

> الكفاءة والتفسير . فالرسالة ذات شكل دال يمكن أن يملأ بمدلولات مختلفة ، بشرط أن توجد شفرات مختلفة تحدد قواعد مختلفة للارتباط بين بعض الدوال وبعض المدلولات . وعندما توجد شفرات أساسية مقبولة من الجميع ستوجد خلافات فى الشفرات الفرعية لأن نفس الكلمة التى يفهمها الجميع بمعناها العام يمكن أن تشير إلى شيء عند البعض وإلى شيء آخر عند الآخرين .
>
> إيكو وفابرى ، ١٩٧٣



وتُترجم هذه الخطة[1] ، من الناحية السيميوطيقية ، ما سبق أن تقبلته السوسيولوجيا الأمريكية فى الخمسينيات ، أى أن الرسالة تمر حال وصولها من خلال مصفاة تتمثل فى « قادة الرأى » وحراس البوابة »« بحيث تتوافق عملية الفهم مع متطلبات وتطلعات الجماعة المرسلة إليها » (ايكو وفابرى وغيرهما ، ١٩٧٣) .

وهكذا أنجز « برنامج بيروز » بالجمع بين تحليل المضمون وإجراء بحث عن آثار الرسالة المتلفزة . وولدت على هذا النحو فى إيطاليا سيميوطيقية التليفزيون مع نزعة مؤكدة لدراسة الرسائل وتفسيرها . ولما كان هؤلاء الباحثون يعون حدود النزعة التجريبية الأمريكية فإنهم لم يتغاضوا عن اسهامات « بحوث الاتصال » والسوسيولوجيا الجامعية التى كان فى وسعها أن تضطلع فى أى لحظة بدور ايجابى فى المشاكل التى يطرحها البحث الإدارى .

(١) نشر إيكو هذه الخطة النظرية فى ١٩٦٨ فى البنية الغائبة تحت عنوان « العملية الاتصالية بين البشر » مستعيضا عن الشفرات الفرعية بالمفردات Lexiques ولكنه عرضها فى جزء آخر من نفس المؤلف فى صورة أكثر تعقيدا واكتمالا باسم « نموذج عملية فك شفرات رسالة جمالية » .

وفى هذا الاتجاه وجدت المناقشات ، بمناسبة دورات جائزة إيطاليا Pnix Italia منبرا مفضلاً ، إذ التقى للمرة الأولى علماء اجتماع وسيميوطيقا حول موضوعات مثل جمهور التليفزيون أو فى بحوث عن العنف المتلفز والجريمة (جائزة ايطاليا ١٩٧٣ ، ١٩٧٤) .

وذلك ما حدث على وجه الدقة فى جائزة ايطاليا لعام ١٩٧٣ حيث شهد إعلان نظرية جديدة لتحليل التليفزيون وكذلك للمنتجات الثقافية الأخرى والمنتجات الاعلامية . وفى مؤتمر شهير عنوانه « هل يسيىء الجمهور إلى التليفزيون ؟ » حيث عرض إيكو بعض طروحاته التى دافع عنها فى كتابه Trattats di Semiotica Generale ، (١٩٧٥) أكد أنه لا يجب الحديث عن شفرات أو رسائل كما كان يقال فى ١٩٦٥ وإنما يتعين الحديث عن نصوص وإن مفهوم « التشفير الخادع » الذى أُقترح فى بيروز وفهمه الباحثون على نحو لاشعورى بكيفية مبتذلة ومنحرفة [1] إنما كان ينبغى ، على العكس ، اعتباره ضمانة للتعدد الثقافى والتفسير الحر للمتلقى .

وقد أشار إيكو ، مصدر هذا المجال البحثى الجديد إلى دراسة نقدية مستفيضة أجراها باولو فابرى Paolo Fabbri عنوانها : Sguard Semiotico " emdocchio della sociolagia وإلى النموذج السيميوطيقى لـ Hjemsler . وخلص إيكو إلى القول .

(أ) إن ما نسميه « رسالة هو فى حقيقته نص تلتقى فيه رسائل تستند إلى شفرات (Codes) مختلفة ....

(ب) ثمة قواعد استدُلالية وتيبولوجيات نصية . ومن الضرورى معرفة تلك المهيمنة فى جماعة المتلقين المعينة .....

(جـ) بيد أن هذه النصوص تتوفر فيها بنى دلالية semantic عميقة ، وربما كانت شاملة ، يمكنها أن تعمل على جميع المستويات حتى ولو لم يكن المرسل واعيا بذلك .

(١) يجب ألا ننسى أن إيكو مثل أغلبية المثقفين الايطاليين كان منغمسا للغاية فى الموجة الثورية والبديل الذى قدمته أحداث مايو ١٩٦٨ فى إيطاليا وفى بقية أنحاء أوروبا . وقادته هذه الاهتمامات إلى الدفاع عن مفهوم « حرب العصابات السيميوطيقية » وهى نوع من النهج السيميوطيقى للدفاع الذاتى فى مقابل ايديولوجية الدولة .

(د) إن القواعد النصية يمكن أن تختلف من مجموعة لأخرى ومن مكان لآخر ومن لحظة لأخرى ....

(هـ) وربما كان هذا تفسيراً للسبب فى أن الاستقصاءات العديدة التى عبرت عن عدم فهم للرسائل ، دلت فى الواقع على مايسميه فابرى « مشاركة متباعدة » ... إيكو ١٩٧٣

وتوضح جملة هذه المقترحات أنه يمكن اعتبار أن السيميوطيقا النصية بمثابة قطيعة نظرية حقيقية ذات عواقب منهجية مهمة سواء بالنسبة للسيميوطيقا نفسها أو فيما يتعلق بالسوسيولوجيا . وتهم هذه القطيعة فى المقام الأول السيميوطيقا السمعية المرئية ؛ لأن تركيز السيميوطيقا على الاشارة (العلامة) Signe باعتبارها وحدة ملائمة للمعنى أو المغزى Signification واستنادها إلى المبادىء المنهجية الخاطئة مثل الفصل بين الماصدق والمفهوم denotation & Connotation لاتولى الاهتمام الكافى للمشاكل الأساسية المرتبطة بنشاطنا الاتصالى . ومع ذلك فإن هذه المشاكل تحدد عملية إنتاج وسائل الاعلام مثل النص والكفاءات المختلفة للمشاركين فى الاتصال النصى والقواعد اللغوية والأسس النصية التى من شأنها أن تحدد استقبال أو قراءة الرسائل ، وخاصة العلاقة فيما بين الأشخاص التى قد تربط مؤلف النص بقارئه .

كما تمثل السيميوطيقا النصية قطيعة نظرية مع السوسيولوجيا التقليدية المنظمة فى مجموعتين : وحتى النظرية الماركسية لم توفق فى أن تخلص الأخيرة من تصور يعتبر المدلول أمرا مسلما به جاعلة من الرسائل تجميعا لوحدات بديهية للتحليل ، ولكنها سدت الطريق على التحليل الامبيريقى لمعنى النصوص السمعية المرئية . وانطلاقا من براجماتية (تداولية)(*) نصية تضع كشرط ، حتى على وجود النص ، إمكانيته الاتصالية فإن السيميوطيقا تستكمل جهود السوسيولوجيا والانثربولوجيا والسيميولوجيا من أجل تعميق الآليات العامة للمعنى والبنى المنطقية السيميوطيقية الكامنة وراء مختلف وسائل الاتصال . وتعتبر حالة البنى السردية التى نجدها فى الوسائل الإيقوينة واللغوية مقنعة على نحو خاص فى هذا الشأن .

(*) يترجمها الدكتور محمد عنانى التداولية ويعرفها : « دراسة استخدام اللغة فى شتى السياقات والمواقف الواقعية أى تداولها عمليا وعلاقة ذلك بمن يستخدمها » ص ٧٦ – المصطلحات الأدبية الحديثة .

ولهذا السبب فإن سيميوطيقا الاتصال تهتم بدراسة الآليات العامة العاملة فى النص كاشفة عن اللغة الخاصة التى تميز وسيلة عن غيرها . وإذا كانت السيميوطيقا قد صادفت ، فيما بعد ، بعض الصعاب لمواصلة السير فى هذا الاتجاه فلم يأت ذلك بالدرجة الأولى من عدم الصحة الافتراضية للنظرية (وهو ما كان يمكن أن يحدث فيما لو ظلت مركزة على حرفية النص الأدبى واللغوى) وإنما ينبع من ضرورة توفر مقدرة عظمى على التجريد لبناء نظرية عامة للمعنى والفعل .

غير أن التقارب الحالى بين مختلف الفروع العلمية والمنهجيات التى تهتم بظواهر الاستقبال والتفاعل الاجتماعى انتهى إلى التأثير على عامة الباحثين الذين يعملون فى مجال وسائل الاتصال . وقد ساعدت إسهامات البراجماتية الانجلو سكسونية والسيميوطيقا النصية فى إظهار أن نشاط وسائل الإعلام ، وعلى الأخص التليفزيون ، يخضع لبنى اتصالية تناصية(*) شائعة إلى حد كبير فى ثقافتنا .

ب - التليفزيون كنوع من المحادثة :

لم يعد التليفزيون الحديث موضوع محادثة فحسب ، كما كان عند اختراعه ، بل أصبح هو نفسه شكلا محادثيا ، مشهد للمحادثة . ولما كانت دراسة الأنواع التليفزيونية يمكن أن تكشف عن اتجاهات ثقافية وفنية تعبر بدورها عن آثار اجتماعية وإيديولوجية فإن السيميوطيقا أولت عناية خاصة لتحليل آثار النوع فى التليفزيون .

واهتمت السيميوطيقا على الأخص بمسألة الأنواع والأشكال ، ولا سيما الباحثون الذين عملوا فى التليفزيون الايطالى . وهكذا تمت دراسة الأنواع التليفزيونية انطلاقا من التراث النقدى والنظرى للأنواع والعلاقات بين الأنواع الأدبية والمتلفزة والخصوصية التليفزيونية والآفاق النظرية الخاصة بالسيميوطيقا (انظر Bettetini وFabbri ، ١٩٧٧) وسمح تطوير مفهوم النص للسيميوطيقا باقتحام مجالات أخرى غير تلك المتعلقة بالأنواع مثل تلك الخاصة بالبرامج والمضامين وعلاقتها بالمشاهدين .

(*) مجموع العلاقات القائمة بين نص وآخر أو نصوص أخرى يجرى القارىء أو المشاهد مقارنات ومقابلات فيما بينها . (المترجم) .

وفى موازاة ذلك فإن السيميوطيقا المتخصصة فى نظرية enonciation(*) قد اتيحت لها فى مناسبات عديدة ، إبان العشر سنوات الأخيرة ، أن تبدى اهتماما بموضوعات تحليل ملموسة فى السينما أو فى التليفزيون . وعلى الرغم من أنها أكثر تطورا فى المجال السينمائى (خاصة فى فرنسا وإيطاليا وبدرجة أقل فى أسبانيا) فهناك عدة دراسات عن هذه النظرية تتعلق بوسيلة التليفزيون ولا سيما فى إيطاليا .

وتتمثل إحدى الفرضيات الأكثر خصوصية فى دراسة البعد الاتصالى للتليفزيون فى فرضية « الاتفاق الاتصالى » .

وانطلاقا من مبدأ أن الاتصال لا يقتصر على بث المعلومات والبيانات فحسب بل أنه أيضا تفاعل ، إذ يفترض وجود اتفاق بين المشاركين حول كيفية السلوك . فمن المتعين قيام اتفاق بين Enonciateur التليفزيون و Enanciataire الجمهور حول « الدور المناط بكل منهما وحول نوع العلاقة التى تنشأ بينهما وحول القواعد التى تنظم لقاءهما وحول الأهداف التى يبتغيها هذا اللقاء » Casetti ، ١٩٨٨) .

ويبرز تحليل أشكال العرض غزارة الظواهر التى تتوسل إلى المشاهد مثل الأوامر ، الوعود ، المساومات المتبادلة ، طلب الرد ، التذكير ، إلخ .

وتنزع العلاقة بين التليفزيون والمشاهد التى حددت بوضعها « اتفاقا اتصاليا » إلى إعادة إنتاج أشكال التفاعل فى الحياة اليومية مثل المحادثة والنصيحة واللوم وان التليفزيون بتقديمه واستعادته لهذه الطقوس اليومية إنما يحولها إلى احتفالات ونماذج سلوك مثالية ومصاغة بطريقة مشفرة .

ولا يحيل الاتفاق بين المشاهد و « شاشة التليفزيون » (*) إلى أشكال التفاعل بينهما فحسب ، بل أيضا إلى إمكانية تخطيط استهلاله للصور .

وتفسر هذه الملاحظة تعدد برامج الترويج والاعلان الذاتى التى ترمى إلى حث المشاهدين على حضور الموعد التليفزيونى الذى يغدو بمثابة « جدول أعمال (أجندة "agenda to) بالاقتراحات . وهكذا يمكن المشاركة فى « اختراع وقت اجتماعى جديد » يجرى تشكيله حسب ايقاع الأوقات التليفزيونية .

(*) يترجم د . محمد عنانى هذه المصطلح إلى « النطق » وأحيانا القول بمعنى ما يقال ويرى أن المعنى الفرنسى يقتصر على التمييز بين فعل النطق والمنطوق به أى بين عملية التكلم والكلام الذى يخرج من بين الشفتين . والكلمة – العربية لاتكفى لبيان هذه التفرقة » . المصطلحات الأدبية الحديثة ص ٢٦ . المترجم .

(*) يحاول هذا التعبير تلطيف مصطلح « البرنامج » وربما كان ذلك تجديدا هاما بالنسبة لبحوث أخرى مماثلة . غير أن المشكلة النظرية التى تطرح على عالم السيميوطيقا هى معرفة الوحدة الملائمة للتحليل . فإذا لم تكن البرنامج وإنما الشاشة فما هى الامكانيات المتاحة للباحث كى يدرسها باعتبارها وحدة نصية . ولا يبدو أن مؤلفى هذا العمل لاحظو ذلك . ومن جهة أخرى فان مقولة « التدفق » التليفزيونى التى يبدو أن المؤلفين تبنوها للدلالة على الاستمرارية التليفزيونية تزيد من تعقيد مشكلة تجزئة التحليل .

وتمثلت إحدى الاهتمامات المستمرة للتليفزيون الإيطالى – عبر إدارة الدراسات المسماة Verifica Programmi Trasmessi التى تشرف عليها إدارة علمية للبحوث دقيقة للغاية ومنفتحة على الباحثين والنظريات الجديدة . وقد أسفر هذا الاهتمام حاليا عن وجود مجموعة من الدراسات الايطالية عن الاعلام والمنوعات والمسلسلات ، تتوخى أطر التحليل المستخدمة فى مناهج السوسيولوجيا والسيميوطيقا . وذلك ماينطبق على بحثين هامين عن الأشكال الجديدة للبرمجة والأحجام المختلفة أجراهما ولف Walf من منظور سوسيولوجى وكالابريز Calabrese وفريقه من منظور سيميوطيقى .

ويندرج عمل كالا بريز (١٩٨٩) فى نفس إتجاه الدراسة المهمة التى أجراها ولف (١٩٨١) ، جاهدا فى توضيح أن مفهوم « الحاوية Container " [١] الذى أعاد تعريفه على المستوى النظرى ، لم يعد يقتصر على برنامج معين (مجلة أو وإنما أصبح نموذجا للتليفزيون بأسره . Tolk shout.

وفيما يخص بالمحادثة المتلفزة فقد تم التمييز بين « المحادثة الكلامية » (حيث يتعين على الأفراد أوالخبراء المدعوين الحديث والنقاش فى الاستديو) و« المحادثة كنموذج نصى حيث يتحدد فيها النص بشكل رمزى فيما بين التليفزيون l'Enonciateur والجمهور L'Enonciataire ولهذا السبب ينبغى التمييز بين مصطلح Enoncé (المحادثة التى تتم أثناء البرنامج) ومصطلح Enonciation (المحادثة الرمزية كنموذج للتفاعل بين القائمين على التليفزيون والمرسل إليه أو الجمهور .

وتركز بحث فريق كالابريز على مفهوم « المحادثة الكلامية » (فى حين اهتم فريق Casetti الذى أشرنا إليه فيما سبق بالمحادثة كنموذج نصى ، فى ١٩٨٨) ؛
واستخدم الأمر تحديد السمات الأساسية للمحادثة المستوحاة من Goffmon فى Forms of Talk (١٩٨١) :

١ – أولا تم احصاء المتطلبات المنهجية للمحادثة ، وهى تفترض بالاضافة إلى وجود « متكلم و « متلقى » مايلى :

– اشارات مرتدة (feed Back) من المتلقى .

– اشارات اتصالية .

(١) لقد فرض نموذج البرنامج المسمى « الحاوية Container " نفسه فى إيطاليا ابتداءً من السبعينيات ، وتمثلت ميزته الأساسية فى إيجاد التجانس فيما بين الأنواع والمضامين فى داخل بنية أكثر اتساعا وذلك بغرض ابراز شخصية مقدم البرنامج . وهذه البرامج عبارة عن تجميع يضم جميع أشكال الفنون الاستعراضية والمشهدية . وفرضت نفسها فى البرمجة بدءاً من تليفزيون القطاع الخاص .

- إشارات متناوبة .

- إشارات نابعة من السياق .

٢ - وثانيا : « المكونات الشعائرية » التى وظيفتها الأساسية تفادى الاستهزاء والسخرية أو فقد « ماء الوجه » (المكانة) . وإن كانت تتخذ أشكال اللغة النمطية مثل تلك التى تستخدم فى التليفزيون : التحية ، التهانى ، الأسئلة التى لا يجيب عنها أحد الخ . وتشكل هذه الصيغ الذخيرة (الريبراتوار) التى يتيح لنا تبين الحدود بين ما هو مقبول وما هو محظور فى التليفزيون .

وثمة جانب آخر يوضح المحادثة يتعلق بما يسمى « القناة المكملة » التى تحدد مجموع الجهاز التعبيرى الذى لا يتصل بالكلام وإنما ينصب على الإيماءة والحركة وكيفية استخدام المكان Proxemic (*) والتعبير الصوتى والتى تكون ذات دلالة بعيدا عن الشفرة اللغوية .

٣ - كما أنه يمكن التمييز ، انطلاقا من ملاحظة مجموعة برامج يجرى تحليلها جيدا ، بين نظامين للحديث : محادثة موجهة صراحة إلى الجمهور الحاضر فى الاستديو الذى يعبر بالنظرات الخاطفة وبالتصفيق وبغير ذلك من إمارات الرضى ، ومحادثة أخرى يتناقش أطرافها فيمابينهم متغاضين عن الجمهور الذى يوجد فى الخلفية أو خارج الاستديو .

وإن مصطلح « الحاوية » Container كما عرفُه ولف (١٩٨١) بالاحالة إلى البرامج الطويلة نسبيا التى تتضمن المقابلات وبعض الحفلات الموسيقية وعدة ريبورتاجات وألعاب التسلية وخاصة الشخصية الرئيسية لمقدم البرنامج ، يعتبر على المستوى النظرى برنامجا « يخلو من الموضوع الرئيسى » (إذ يمكن أن ترتبط به جميع الموضوعات والكليشيهات ذات الموضوع » ولكنه يعتبر ممتلئا من « الناحية التركيبية » (بمعنى أن جميع العلاقات بين الشخصيات الأساسية ومضمون البرامج تندرج فى اطار قواعد معدة سلفا) .

ويرى كالابريز أن النموذج الحالى للحاوية يماثل المنوعات (*) Varieta الايطالية حيث يكون دور مقدم البرنامج أكثر أهمية ، ويتمثل عمله فى إبراز بعض جوانب

(*) الدراسة السيميوطيقية التى تركز على كيفية استخدام الانسان للمكان أوعلم دلالات المكان أو التنظيم المكانى للبيئة البشرية (انظر د . محمد عنانى - المصطلحات الأدبية الحديثة ص ١٧٢) .

(*) تعتبر Varietá النمنوذج الأصلى للبرنامج الايطالى للمنوعات التي تتضمن استعراضات ومشاهد لايجمعها رابط سوى وجود مقدم للبرنامج يتسم بالحياد Abnuyyese ، ١٩٨٥ .

البرنامج من خلال الأدوار المختلفة : صحفى ، مقدم برنامج ، ممثل ، مغنى . ومن أجل تحليل هذا النموذج ينبغى الاستعانة بمفهومى actant و acteur المستمدين من السيميوطيقا ، حيث يمثل الأول الجانب السردى - الدلالى ، والثانى الجانب التشخيصى الرمزى .

والحاصل أن جميع البرامج يمكن أن يطلق عليها من الناحية العملية وصف « الحاوية » بما أن جميعها ينظم حول شخصية مقدم البرنامج المنوعات الاستعراضية والمشهدية بواسطة الرابطة الاتصالية للمحادثة وظيفة الصلة الكلامية Phatique (*) التى حددها جاكوبسون » .

وتلك هى الملاحظة العامة التى يتوصل إليها البحث المذكور أعلاه .

وتحاول جميع البرامج من جهة أخرى إنتاج بدائل أو صيغ مختلفة لنموذج أو مخطط فريد (يكون كل برنامج مختلفا عما يسبقه وعما يليه) .

وترتكز الملاحظة السابقة على فرضية أن التليفزيون الحالى يجتاز حقبة يمكن وصفها بالنهجية (**)Mannerism . وقد أدت صياغة « الحاوية » ولغتها المحددة ، المحادثة ، إلى درجة من النمطية بحيث أصبحت بالفعل « كلاسيكية » وتامة الانجاز بل توصلت إلى نوع ينتمى إلى مايمكن تسميته Post - mnannerism »

ويرى مؤلفو هذه الدراسة أن هذه الفرضية تأكدت تماما بالتحليل الذى تم لطائفة من البرامج . وفى الواقع فان كل برنامج من هذه البرامج التى تم تحليلها (٩ برامج من نوع « الحاوية » من شبكة تليفزيون R A I و ٣ قنوات من تليفزيون القطاع الخاص) يوضح على الأقل أحد مبادىء mannerism

المتلفز وهو : التكرار (للنموذج واعداد البرنامج) ، التركيز على إطار البرنامج حيث يكون الاهتمام بالمدعوين بدرجة أقل من الاهتمام بمقدم البرنامج وظهوره وكلامه

(*) وهى تعنى الوظيفة اللغوية فى حالة استخدامها لايجاد اتصال ماكما فى قولنا : ألو . المترجم .

Meniérisme

(**) حركة فنية نشأت فى إيطاليا فى مطلع القرن السادس عشر كرد فعل للضيق السياسى والدينى الذى أصاب البلاد فى ذلك الوقت وتبنت العودة إلى نهج Maniere أساتذة النهضة الكبار مثل مايكل انجلو وليوناردو دافنشى ورافايل . واهتمت بجمال الشكل واناقته والاهتمام الشديد بالأسلوب أو النمط Ctyle وامتد تأثيرها إلى مختلف الإيقاع الأوروبية وخاصة فرنسا (مدرسة فوتبنلو)

وقد سبقت ظهور الفن الباروكى الذى بدأ ينتشر فى ايطاليا فى النصف الثانى من القرن السادس عشر ، وهو ما يمكن وضعه فى مقابل الفن الكلاسيكى المترجم .

المرتجل والمزج الذاتي (حيث يتم التركيز على عدم إحكام أو اتقان البث المباشر والارتجال) وهشاشة الصيغة (حيث يؤدى البحث عن أصالة معينة والتغيير إلى ضياع النموذج والحدود المعتادة للمنوعات Varietá) .

وفيما يتعلق بإبداع البرامج وإنجازها فإن الاتجاهات الحالية تفضى إلى استخلاص أننا نشهد مرحلة أو حقبة جمالية حقيقية للتليفزيون تتميز بالأسلوب الباروكى الجديد Neó baroque .

وفيما يلى أسباب التأثير الجمالى الجديد للتليفزيون :

(أ) تدنى نهج « الحاوية » بمعنى أنه فقد الأشكال الأصلية .

(ب) وإذا كان ما سبق صحيحا فذلك يعنى أن التليفزيون وصل اليوم إلى العصر الباروكى (المرحلة الرابعة للتطور الذى بدأ من المرحلة البدائية إلى الكلاسيكية ومن النهجية Manniisme إلى الباروك) .

(جـ) وإن اختفاء « المشاهد – النموذج الوحيد والشامل » فى حين إننا نتجه إلى نموذج للبرمجة يتكيف مع جماهير أكثر تنوعاً وتحديداً ، يمثل أحد مظاهر هذا التغيير .

(د) وبناء عليه سيحدث انزلاق للتليفزيون الشامل إلى التليفزيون المصغر Micro الذى يتطلب مشاهدا أكثر نشاطا قادرا على اختراع « تليفزيونه الخاص به »

(هـ) وتدل الطريقة التى يقدم بها التليفزيون على حدوث تغيير فى الوظائف : وفى مرحلة التطور هذه فإن الاقناع التقليدى يفسح المجال لتليفزيون الاغراء .

(و) وإن أنماط المحادثة وأشكالها تحولت إلى أنماط وأشكال معينة لانتاج المتعة المتلفزة .

وبالنسبة لعالم الاجتماع فإن النتائج النهائية لهذا البحث يمكن أن تبدو بمثابة طريقة عامة للغاية ومجردة تماما فى طرح مشكلة النموذج (ومحاولة حلها) . والواقع أن هذه النتائج تستوحى الافتراضات الثقافية والجمالية التى صاغها كالابريز فى كتابه عن العصر الباروكى الجديد La Edad Neabarroca . ولكن إذا ما تجاوزنا مدى صحة هذه الافتراضات فإن أهمية هذا العمل تكمن فى زحزحة وتغيير موقع النموذج الاتصالى المهيمن على معظم بحوث البرامج وفى اقتراح بالتفكير المرتكز على تاريخ الفن وعلم الجمال كنموذج لتفسير الظاهرة الثقافية التليفزيونية .

الفصل السادس

بقاء الديمقراطية

أولاً - الآثار والرأى العام :

إن النقد الجذرى والمتواصل الذى انصب على البحوث الأمريكية المتعلقة بوسائل الإعلام (البحوث الاتصالية) بسبب نزعتها التجريبية الكمية والبحث عن الآثار المباشرة فى الأجل القصير بصفة أساسية ، أفضى إلى بث الريبة والشك فى تأثير السلطة الرابعة على الرأى العام والتهوين من أثر التليفزيون على مشاهديه من الأطفال والبالغين .

وركز النقد الأوروبى والأمريكى للنماذج النظرية لبحوث وسائل الاعلام على أنه ثمة مفاهيم عديدة يتعذر تطبيقها على نظم الاتصال . كما ركز على ضرورة دراسة جميع جوانب هذه النظم ولاسيما جوانبها السياسية والمؤسسية ، حتى لا يتم التوقف فقط عند المتلقين الذين قد يقتصر النظر عليهم كضحايا (انظر بلوملر وجيرفيتش ، ١٩٨٧) .

وتسفر مراجعة النماذج والمواقف النظرية عن مشروع علمى جديد . ويتمثل هذا المشروع فى مرحلة أولى ، فى تحديد مجموعة من المناهج والتحليلات سميت (الأجندة) Agenda Setting . ويعد هذا المصطلح بمثابة « بيان أو مذكرة » أى مجموعة ملاحظات نظرية ومنهجية عن بحوث وسائل الاعلام وجمهورها . ولن يخاطر أحد بالحديث عن نموذج جديد وإنما بالأحرى عن « جدول أعمال » للبحوث منفتح على فروع علمية جديدة ومسائل جديدة تطرح على سوسيولوجيا وسائل الاعلام .

وهناك تعريفان لمصطلح الأجندة Agenda Setting يعبر كل منهما عن جانب نظرى ومنهجى .

ويشير التعريف النظرى إلى كيفية تنظيم البشر وبنائهم للعالم المحيط لهم . ولهذا السبب فإن البحوث التى تنخرط فى هذه الإشكالية تهتم بالمؤشرات والمعالم التى يهتدى بها الناس فى تحديد بنية العالم . وعلى سبيل المثال فإن تقييم جدول

أعمال وسائل الإعلام يفترض أن الجمهور يقدر أهمية الأفكار والموضوعات تبعا لمدى تكرارها . وفرضية أن الناس يبحثون عن مؤشرات ومعالم تساعدهم فى تجديد بنية العالم نمت وتطورت من خلال مفهوم سيكلولوجى ذى فائدة عظمى للباحثين المهتمين بموضع جماهير وسائل الاعلام ، وذلك هو مفهوم « معينات التوجيه » . غير أنه ثمة صياغات نظرية أخرى عن كيفية تنظيم البشر وبنائهم للعالم المحيط بهم ، (مك كومبس ، ١٩٨١) وهو ما يرجع جزئيا إلى تدخل فروع علمية مختلفة تبدى اهتماما بـAgenda Setting : علم الاجتماع وعلم النفس والسيموطيقا .

وثمة تعريف لـ Agenda Setting أكثر انطباقا على وسائل الاتصال حالما تتجدد علاقة سببية بين الموضوعات التى تتناولها وسائل الاعلام أكثر من غيرها (جدول أعمال الجمهور) .

وإذا أردنا تعريفا أكثر شمولا وايجازا ، ولكنه بالضرورة أكثر اختزالاً ، فيمكن القول أن Agenda Setting هى القدرات التى تتمتع بها الوسائل فى أن تقول للناس ، مالا ينبغى التفكير فيه وإنما ما الذى يتعين عليهم أن يفكروا فيه (كوهن ، ١٩٦٣) .

وتلك وظيفة جديدة لوسائل الاعلام تحدد بفضلها الموضوعات التى ستكون لها أولوية التناول والتى يخصص لها المزيد من الوقت والمكان . ومن منطلق الباحثين المهتمين بوسائل الاتصال فإن Agenda Setting تفترض ببساطة إنه إذا كان فى وسع وسائل الاعلام أن تحدد جدول الأعمال فإن الجماهير ستولى الأهمية وتعيد ترتيب وتسلسل الموضوعات التى تركز عليها هذه الوسائل .

ثانيًا - جدول الأعمال التليفزيونى :

ثمة ثلاث نقاط أساسية فى بحوث الأجندة (Agenda Setting) ترتبط بالنظريات المتعلقة بالتليفزيون ويصعب فصلها إلا بغرض تيسير فهمها على الصعيد المنهجى :

(أ) مسألة خصوصية أو عدم خصوصية آثار الأجندة تبعا لنوعية الوسائل واختلافها ما بين مطبوعة أو مذاعة أو متلفزة .

(ب) مدى ملائمة أو قصور الدراسة التى تقتصر على النوع الإعلامى باعتباره العامل الأساسى فى الأجندة .

(جـ) الاهتمام شبه المطلق الذى يولى للدراسات المتعلقة بالآثار على الرأى السياسى .

(أ) الآثار المعينة لجدول الأعمال التليفزيونى :

يرى بعض الباحثين (مك كومبس دشو ؛ ١٩٧٦) أن دراسات Agenda Setting لا تُظهر اختلافا بين الصحافة والتليفزيون . فوسائل الاتصال تمثل كيانات متجانسة تمارس تأثيرا على الجمهور (Eayal ، ١٩٨١) . ولكن باحثين آخرين يرون أن الصحافة المطبوعة أكثر تأثيرا من التليفزيون فى إحداث آثار Agenda Setting ، فالموضوعات المحلية ، مثلا ، التى تتناولها الصحافة يمكن أن يكون تأثيرها أكثر من تأثير الاخبار المتلفزة التى تهتم بتقديم أخبار ذات طابع عام . وإن كانت ظاهرة التليفزيونات المحلية والاقليمية التى نمت فى أوروبا منذ مطلع الثمانينيات يحتمل أن تغير من هذا التقدير . والواقع أنه عندما أجريت الدراسات عن كيفية عمل الأجندة (Agenda Setting) أثناء الحملات السياسية أمكن ملاحظة أن نشرات الأخبار المتلفزة كانت أكثر فعالية من الصحافة المكتوبة (Eyal ، ١٩٨١) .

لكن لا يبدو أن المشكلة تكمن فى أن هذه الوسيلة أو تلك تعمل على نحو جيد أو أقل جودة فى إحداث آثار Agenda Setting وإنما فى الضعف المنهجى للبحوث . فالمشاكل المرتبطة بالصياغة والتحديد العملى والتقييم والتحقق من المتغيرات وكذلك المسائل المتعلقة بموضوع الدراسة المعنية (فالصحافة والاذاعة والتليفزيون لاتقتصر ، مثلا ، على تقديم الأخبار) تحول دون الحصول على تحليل منهجى للخصوصية المحتملة لكل وسيلة من وسائل الاعلام فيما يتعلق بجداول الأعمال .

وتستخلص تحليلات الحملات الانتخابية أن تأثير الأخبار التليفزيونية محدود فيما يتصل بالكيفية التى يدرك بها المشاهدون صورة المرشحين للانتخابات . ولكنها سرعان ما تكتشف أن الدعاية السياسية المتلفزة تمثل عاملا مهماً فى تصنيف النتائج التى يحصل عليها هؤلاء المرشحون (باترسون ومك كلور ، ١٩٧٦) .

ونجد فى دراسات أخرى عن الدعاية السياسية ارتباطات متبادلة بين جدول أعمال (برنامج) الاخبار المتلفزة وجدول أعمال (برنامج) دعاية المرشحين . ويمكن لهذه النتائج أن تلغى نتائج الدراسات التى اقتصرت على الأخبار المتلفزة ، نظرا لأن المشاهدين يتعرضون أيضا للدعاية السياسية . وهو ما يعتبر بمثابة عوامل عرضية بالنسبة للرسائل تحول دون عزل نوع من آخر . وحتى Eyal (١٩٨١) نفسه يرى أن الاعلانات والدعاية السياسية ليست مجرد عوامل يتعين أخذها فى الحسبان إلى جانب الأخبار ، بل يجب أيضا إدخال برامج أخرى مثل مشاهد المنوعات أو المجلات (Talk Shows) والمسلسلات (Sit Coms) .

وترى فرضية أخرى أن البرامج الإخبارية المتلفزة تشبه الصفحة الأولى فى الصحف اليومية من حيث إبراز قيمة الأحداث (مك كومب) ؛ كما أن بعض البحوث يمكنها أن تقتصر على المقارنة بين عناوين الصحف اليومية وعناوين التليفزيون . غير أنه يجب الاعتراف بأن مثل هذا الخيار التحليلى يضفى على جدول أعمال Agenda Setting الصحافة المكتوبة تأثيرا كبيرا . ولكى يمكن التوصل إلى تحليل شامل وواقعى لتأثير وسائل الاعلام فلابد من فحص مضمون جميع هذه الوسائل .

ويمكن أن نستخلص من الملاحظات السابقة نتيجتين مهمتين :

الأولى أن فرضية A genda Setting تؤثر على جميع أنواع الصحافة والإذاعة والتليفزيون . والثانية هى أنه برغم ما قيل سابقا فإن غالبية الدراسات عن Agendas تتعلق بالنوع الاعلامى الذى تفضله بشكل يكاد يكون مطلقا .

ويمكن أن ينطوى هذا الاتجاه فى البحوث على افتراض ضمنى يبدو أن بحوث Agenda Setting استنكرته وهو يتعلق بالآثار المباشرة وقصيرة الأجل . وإذا أعطيت الأولوية لدراسة النوع الاخبارى لقياس آثار الأجندة على الجماهير السياسية والمشاهدين الأفراد ففى هذه الحالة :

(أ) تُضفى عليه قدرات مؤثرة أكثر من الأنواع الأخرى وهو ما ينبغى إثباته ببحوث امبيريقية لايبدو أنها أجريت على الإطلاق .

(ب) كما تستمر دراسة المضامين الصريحة والاستراتيجيات الظاهرة فى حين أن المعنى الضمنى والآليات غير المنظورة للنوع الإدارى يمكن أن تظل بعيدا عن نطاق البحث .

(جـ) وبالتالى فإن الإطار النظرى لـ Agenda Setting لاينأى بدرجة كافية عن التراث الامبيريقى القديم ويندرج فى خاتمة المطاف فى تراث الآثار قصيرة الأجل نسبيا .

ويمكن تلخيص المشكلة فى المسائل الثلاث التالية :

١ - الاختلاف المحتمل لآثار الأجندة بين وسائل الاعلام بالنسبة للنوع الاخبارى .

٢ - الاختلاف المكن لآثار الأجندة بين وسائل الاعلام فيما يتعلق بالنوع الاخبارى ، فى ظل ظروف محددة مثل جدول الأعمال السياسى فى فترة الانتخابات .

٣ - اختلاف الآثار ليس فقط تلك المتعلقة بجدول الأعمال ، وإنما كل ما يتعلق بفرضيات التأثير الأخرى أيضا .

(ب) غياب آثار الرأى :

تميل البحوث والتقييمات ، بوجه عام ، إلى تأكيد أن آثار الـ Agenda غير متماثلة بالنسبة لكل وسيلة ، وهو ما يمكن تفسيره باختلاف الطابع التكنولوجى لكل وسيلة ، وكذلك باختلاف الحجم الاخبارى وتكوين الجمهور والممارسات المعتادة المتعلقة بكل وسيلة إعلامية .

ويتم التمييز عموما ، فيما يختص بمختلف جداول الأعمال السياسية – وعلى نحو ما سيتضح بعد قليل – بين جدول الأعمال فيما بين الأشخاص ، جدول الأعمال الشخصى (الذاتى) وجدول الأعمال الذى تتصوره الجماعة . وبناء على ذلك فإنه يمكن لوسائل الاعلام أن تمارس من الناحية النظرية تأثيرات مختلفة باختلاف الجمهور ، والأطر الزمنية والعادات الاستهلاكية ، ودرجة الاهتمام ومدة التعرض أو مقدار مصداقية الاخبار (Eyal) (١٩٨١) .

وبالنظر إلى الأهمية الاستراتيجية التى يمثلها التليفزيون والصحافة بالنسبة لـ Agenda Setting فإن دراسات وبحوث متنوعة وضعت جدولا بالمزايا أو التسهيلات التى توفرها الصحافة كما سنرى فيما بعد . غير أنه يمكننا طرح نوعين من الأسئلة : ففى المقام الأول ما الذى يعنيه هؤلاء الاخصائيون عندما يقولون أن التليفزيون أقل جدوى بشكل مباشر بالنسبة لتأثيرات الأجندة ؟ وأن التليفزيون أقل ملائمة من الصحافة فى التأثير على الجمهور عقليا ؟ فهل يعنى ذلك أنه وسيلة تأثير متقلب ومعقد بين أيدى السلطة الاعلامية .

وفى المحل الثانى هل يتعين الاقتصار ، فى دراسة الأجندة ، على كونها قائمة بموضوعات تعتبر مهمة ومن زاوية المضامين الصريحة بكيفية كمية وذلك بصفة منتظمة ؟

وإيجازا نستعرض فيما يلى الحجج التى قدمت تأييدا لقدرة التليفزيون المحدودة فى تحقيق آثار الأجندة :

١ – إن الايقاع السريع للتليفزيون يفرض أن تكون الأخبار مختصرة ومتناثرة ومجزأة زمنيا ، مما يجعل من الصعب تكوين الأجندة .

٢ – إن خصائص الانتاج وكذلك خصائص قراءة الصحافة تبرز الفعالية الادراكية الأفضل للصحافة ، فى حين أن مضامين التليفزيون يصعب تقييمها كما أنه يستحيل اختيار باب معين والتوقف عنده .

٣ – تشكل الصحافة أثناء الحملات السياسية العنصر الأساسى فى تعبئة الرأى العام ، فى حين يكتفى التليفزيون بدور ثانوى فيما يتصل باختيار الموضوعات .

٤ – يجرى تناول الموضوعات الانتخابية ومضمون الحملات بأقل من قدرها وعندما يتم التعرض لها فلا تُختار منها سوى الوقائع أو الأحداث الآخاذة وغير المتوقعة والمذهلة .

٥ – إن حجج السياسيين ومواقفهم إبان الحملات السياسية يجرى إخراجها بلغة خطابية نزالية وصراعية تضفى طابعا دراميا على الأشخاص والموضوعات .

٦ – تحدد الصحافة الطابع الأساسى لجدول الأعمال (الأجندة) فى حين يقتصر التليفزيون على إعادة بنود جدول الأعمال (الأجندة) التى ركزت عليها الصحافة .

٧ – يستخدم جدول الأعمال (أجندة) المتلفز فى استكمال (تحديث) جدول الأعمال وتكييف الجمهور معه .

٨ – لا يلوح ، على أية حال ، أن التليفزيون يمارس فقط دور تعزيز وتدعيم جدول أعمال الصحافة لكنه يعرض الواقع من زاوية مغايرة .

٩ – إن تمايز جمهور كل وسيلة من هاتين الوسيلتين يضعف التفوق الظاهرى لجدول أعمال الصحافة المكتوبة .

١٠ – لايعنى الضعف الظاهر أو عدم مقدرة التليفزيون على إيجاد أشكال أكثر عقلانية تؤثر على الرأى العام ؛ لا يعنى ذلك أنه لا ينقل إلى الجمهور نموذجا للتمثيل الرمزى للأخبار والسياسة .

وحتى إذا كان هناك العديد من المؤلفين يؤيدون وجهات النظر المذكورة عالية من شأن التفوق المفترض للصحافة فى توليد آثار الـ Agenda Setting ، فمن الملائم التذكير بأن جميع هذه الفرضيات تتعلق بدراسات أجريت عن :

(أ) باب « الأخبار » ، وعلى الأخص :

(ب) الأخبار السياسية ، وبصفة أخص :

(جـ) تلك التى عرضت إبان الحملات الانتخابية ، وعلى الرغم من ذلك فإن الفرضية النظرية والمنهجية لـ Agenda setting أكثر اتساعا وشمولاً من فرضيته التى تنتمى إلى نوع من المضامين الملموسة وتتجاوز وضعاً زمناً محدداً .

ولهذا السبب فإنه يجدر الآن فحص مما يتكون نموذج البحث والمنهجية اللذين يقترحهما Agenda setting .

ثالثًا - تحليل جدول الأعمال التليفزيوني :

لايمكن فهم منهجية Agenda Setting على نحو صائب مالم ندرك أن العلاقة بين جدول أعمال وسائل الاعلام والجمهور ، تتوقف على الظروف الطارئة على السياق السياسي وعلى ضرورة تحليل سلوك وسائل الاعلام أثناء الانتخابات السياسية فى الولايات المتحدة . فالشخصيات السياسية تظهر فى جدول الأعمال الدورى وهو نوع من الظهور له بداية ونهاية بما يتوافق مع بدء الحملة الانتخابية وانتهائها مما ييسر التحديد الزمنى لعملية التحليل .

ونجد فى هذه الدراسات نوعين من جدول الأعمال يهتم الباحثون بتقييمهما ، جدول أعمال وسائل الاعلام وجدول الأعمال الشخصى أو جدول أعمال الجمهور . ويستخدمون تحليل المضمون لهذا الغرض . وفى النوع الأول يتم التحليل عبر ترتيب وتسلسل الموضوعات التى تظهر فى المكان والزمان المخصص لكل موضوع : أما فى النوع الثانى فيتم التحليل من خلال الاجابات التى تعطى عن كل موضوع وتعتبر مهمة . ويجرى ترتيب الموضوعات وتسلسلها تبعا لعدد المرات التى ذكرت فيها . فإذا ما أريد مثلا مقارنة جدول أعمال التليفزيون بجدول أعمال الجمهور من خلال باب أو موضوع مثل « الاقتصاد » ، فتجرى مقارنة الوقت الذى خصصته القناة التليفزيونية لهذا الموضوع مع عدد المرات التى ذكرها الجمهور . وتتحدد بهذه الطريقة تراتبية هرمية تتدرج حسب الأهمية يمكن أن تتطابق (وهو أمر نادر الحدوث) أو لاتتطابق مع جدولى الأعمال . وبذلك يغدو تحليل المضمون المقصود كميا تماما يتحقق فى إطار عمل منهجى وإجراء ات تحليلية تقنية . ومع ذلك لايتعين أن تختزل نظرية الـ Agend Setting ، التى تنطوى على مستويات وبنى إدراكية شتى . وسنرى أن منهجية Agenda Setting تستعين أيضا بمتغيرات أخرى غير كمية .

(أ) تحليل المشاهدين :

يؤدى الاعتقاد السائد بأن المرء لا يقول ، إلا نادرا ، فيماذا يفكر ، ولا سيما عندما يوجه إليه السؤال ، وذلك فى حالة دراسة الباحثين لجمهور الناخبين ، إلى إجراء تمييز بين نوعين من جدول أعمال الجمهور : جدول الأعمال الشخصى أو الذاتى الذى يشير إلى الموضوعات التى تسترعى انتباه المرء بوصفها موضوعات مهمة غير أنه لا يناقشها مع الغير . أما النوع الثانى وهو جدول الأعمال فيما بين الأشخاص فينصب على الموضوعات التى تستخدم فى المناقشات فيما بين الأفراد . ويمكن للمرء مثلا أن يتصور فيما بينه وبين نفسه أن ما يهم عند المرشح هو نزاهته الأخلاقية ، ثم يناقش ، فيما بعد ، مع زملائه أفكار المرشح عن الضرائب .

وفيما يتعلق بمختلف الآثار التى تحدثها وسائل الاعلام فإنه يبدو أن للصحافة تأثيرا أكبر على جدول الأعمال الشخصى فى حين أن للتليفزيون والاذاعة تأثيرهما على جدول الأعمال فيما بين الأشخاص (ملك كومب ، ١٩٧٦) .

وتصطدم مناهج تحليل جدول أعمال الجمهور ببضع مشاكل نظرية كما هو الشأن بالنسبة للمناهج الأخرى فى تحليل آثار التليفزيون .

ويمكن الإشارة إلى خمسة أنواع من اطارات التقييم المستخدمة فى شتى الدراسات المتعلقة بجداول الأعمال الشخصية (وليامز ، ١٩٨٥) :

١ - أن يُطلَب من الأشخاص المستجوبين ذكر أكثر الموضوعات أهمية . ومن عيوب هذه الطريقة أنها تعطى ميزة لذوى الثقافة الواسعة الذين يجيدون التعبير عما يرغبون فى الاجابة عنه .

٢ - أن يُطلب منهم إعادة ترتيب قائمة الموضوعات التى سبق إعدادها . وعادة ما يجرى اعداد هذه القائمة انطلاقا من تحليل لمضمون أجرى من قبل عن وسيلة اعلامية ، ويتم تبسيط المشاكل التى طرحتها الطريقة الأولى على الأشخاص الأقل مقدرة فى التعبير . كما أنه من المحتمل أن تؤثر هذه الطريقة على الأشخاص المستجوبين وتوجيه اختيارهم نحو الموضوعات التى قد لا يعتبرونها مهمة .

٣ - أن يُطلَب منهم تصنيف قائمة بالموضوعات يمكن أن تكون مصحوبة بمقياس تصنيفى حسب درجة الأهمية مما ييسر دراسة مفهوم الأهمية ، وهو أحد الجوانب الأساسية فى جدول أعمال وسائل الإعلام .

٤ - المقارنة بين أزواج من الموضوعات فى قائمة معدة . ويكون كل موضوع فى قائمة معدة سلفا مقترنا بموضوع آخر ، ويُطلَبْ من يتم استجوابه أن يذكر ما هو الزوج الأكثر أهمية . وحتى إذا كانت هذه الطريقة تتيح المقارنة بين الموضوعات من حيث أهميتها النسبية ، فإنها تواجه نفس المشاكل التى تواجه القائمة المحددة سلفا .

٥ - أن يُطلب منهم الربط بين الموضوعات وبعضها البعض . وذلك نهج مفتوح يتيح لمن يشارك فيه أن يعبر بحرية عن أفكاره ويقدر ما يعتبره مهماً ، وأن يُضيف موضوعات فرعية ومن المحتمل أن يقترح حلولاً أخرى . وتوضح هذه الدراسات أن إدراك جدول الأعمال معقد ، وأنه يمكن لوسائل الاعلام أن تحدث ما هو أكثر من مجرد تأثير الـ Agenda Setting .

(ب) تحليل المضمون :

هناك إطاران أساسيان يسبقان تحليل المضمون : مكانة ومدى انتشار البيانات (النصوص) المنطوقة والحدود الزمنية للدراسة ، وفى الحالة الأولى فإن البيانات أو النصوص المنطوقة تتوقف على أهمية وسائل الاعلام القومية والمحلية السائدة فى الجماعة المحلية . وفى حالة الاطار الزمنى فهناك مناقشات عديدة تتعرض للمدة المثالية للتحليل[1] .

وثمة تقنيات لبحث مضمون Agenda Setting تتسم بالبساطة الشديدة مخصصة كلية للقياس الكمى . ومع ذلك فإن تقنيات القياس لا تقتصر فقط على تقييم الأهمية الزمنية للموضوعات المعالجة نظرا لأنه توجد أشكال مختلفة لانتاج الآثار فى الرسائل ذات المستويات غير الصريحة أو غير الظاهرة . وكذلك فإنه يتعين تحسين التقنيات وفيما يلى بعض الأمثلة تتعلق بالتليفزيون فقط .

اللغة المنطوقة وغير المنطوقة :

لما كانت الوسيلة التليفزيونية تستخدم لغات وشفرات (Codes) ووسائل الاتصال الأخرى فإنه يتعين التعرض بها بتقنيات تحليل للمضمون تأخذ فى الحسبان السجلات المنطوقة وغير المنطوقة .

واقترحت دراسة أشرف عليها جاكسون بيك Jackson - Beeck وميدور Meadowr (١٩٧٩) أربع فئات للتحليل الاعلامى على الصعيد المنطوق وغير المنطوق . وتتعلق هذه الفئات بمتغيرات اللغات الفسيولوجية والجسدية ، والاشارات اللفظية ، والاستعارات والتعابير البيانية ، والمضمون الصريح .

اللغة المرئية :

إن الطريقة التى تعرض بها الأحداث ، فى إطار الاعلام التليفزيونى ، ولاسيما بفضل الاخراج المرئى ووضعها فى السياق الفضائى والجغرافى ، تتحكم فى الصورة التي يكونها المشاهد عن الأحداث الجارية . غير أنه ثمة عوامل أخرى ، مثل (العلاقة بين حدث وآخر فى مجالين اخباريين مختلفين ، لها تأثيرها البالغ أيضا نظرا لأن

(1) فيما يتعلق بمنهجية دراسة المضمون ثمة دراسات عديدة تتناول المخططات والاستراتيجيات واستخدام الفئات (انظر مثلا عند Halsti ، ١٩٦٩ ، الجدل الدائر حول تحليل المضمون الظاهر والكامن ، وعند Rosengren ، ١٩٨١ مناقشة الأبعاد التحليلية والإمبيريقية لتحليل وسائل الاتصال ، وعند Krippendrof ، ١٩٩٠ استعراض المشاكل النظرية والتقنيات والوسائل التكنولوجية المتعلقة بتحليل المضمون) .

التليفزيون يربط بين حكايتين أو أكثر ويضعهما بجانب بعضهما لإثارة انتباه المشاهد والابقاء عليه أمام الشاشة . وهناك العديد من أمثلة المؤلفات التى درست العلاقة بين مختلف الحكايات والوقائع فى الصحافة المكتوبة ولكن لم يتم أى شىء تقريبا فى هذا المجال بالنسبة للتليفزيون فى إطار آثار Agenda Setting .

وفيما يختص باللغة المرئية فقد أجريت دراسات عن السيناريو والتقنيات المرئية واستخدام الفيديو فى إحداث المؤثرات الدرامية .

وحللت دراسات أخرى أهمية الحكاية واستخدام المؤثرات المرئية مثل الرمز اللونى والمؤثرات الصوتية والتقنيات الأخرى ، وتوصلت إلى نتيجة أن السيناريو والديكورات والمناظر الطبيعية تسترعى انتباه المشاهدين فى حين أن المؤثرات المرئية يكون تأثيرها أضعف Semlack ووليام ، ١٩٧٨ .

قيمة السياق :

يبدو أن أهمية معالجة الحكاية أو الحدث يشكل نمط إنتاج استراتيجى للاعلام التليفزيونى لايمكن لـ Agenda Setting أن يتجاهله . وهو ما أوضحته الدراسات أو البحوث التى أجريت عن القيمة السياقية للخبر . فمن المعروف أن الأخبار تحدث عامة فى سياقات متسعة اقتصادية أو فى ارتباط بالعلاقات الدولية ... الخ . وتستثمر هذه الظاهرة فى الحملات السياسية بغية ادخال إشارات غير مباشرة لصالح مرشح معين . وفى فترة الانتخابات فإن جميع المعلومات والأخبار توضع عادة فى سياق يرتبط بالاطار السابق على الانتخابات (انظر دراسات Marletti VQPT) . فإذا كان هناك نزاع دولى أو محلى فإن رأى المرشحين يدرج عموما فى البرامج الاخبارية فى صورة خبرية ، ولاتتم الاشارة صراحة إلى المرشح ولكن صورته تتسرب ضمن الاطار الطبيعى للبرامج الاخبارية ، أو يتم اختيار صور للحوادث الجارية يظهر فيها أحد السياسيين وتؤكد البحوث التى أجريت عن الاطار السياقى التأثير المباشر الذى يحدثه فى إدراك البشر (وليامز ، ٨٥) .

الموضوعات القريبة والموضوعات النائية :

تشكل مسألة الاقتراب بدرجة أكبر أو أقل (الابراز والتقديم من عدمه) من الموضوعات المعالجة بالنسبة للخبرة الشخصية للجمهور أحد المتغيرات التى تمت دراستها فى نطاق تحليل مضمون Agenda Setting . وتؤكد الفرضية الواسعة الانتشار أنه ثمة صلة مباشرة بين قرب الموضوعات وخبرة الجمهور وهو أمر لا يحدث

مع الموضوعات البعيدة أو الأجنبية . ويمكن معايشة إضراب عمال محطات البنزين بشكل مباشر فى حين لا يتحقق ذلك التعايش فيما يتعلق بأزمة القطاع السياسى فى بلدان أوروبا الشرقية .

ومع ذلك فهناك بعض البحوث الحديثة التى تقلل من تأثير العلاقة السببية بين قرب الموضوعات وآثار Agenda Setting .

وفيما يتعلق بهذا الجانب المحدد فقد حلل Zucker (١٩٧٨) أيضا التأثير المهم للموضوعات البعيدة . وارتكز تفسير ذلك على أنه إذا كان البشر يحتاجون إلى التليفزيون ووسائل الاعلام للتعرف على الموضوعات البعيدة التى لايعرفون أهميتها فلا يحتاجون إلى وسائل الاعلام للتعرف على ما يتصل مباشرة بنمط حياتهم .

مدة عرض الموضوعات :

يعد الاستمرار الزمنى للموضوعات أحد المتغيرات المهمة فى تحليل المضمون . وكلما استمر موضوع قليل الشأن مدة طويلة فى وسائل الاعلام كلما كان تأثيره على الجمهور أكثر أهمية ، حتى ولو أن حادثة جديدة وقعت فى نطاق متابعة موضوع ما أمكن اعتبارها فى جداول الأعمال الشخصية موضوعا جديدا(Zucker ، ١٩٧٨) . غير أنه ثمة مشكلة أخرى تتعلق بالمتغير الزمنى الذى يتمثل فى الوقت الذى يحتاجه الجمهور لتسجيل أحد الموضوعات فى جدول أعماله وجعله مجال مناقشة . وتشير دراسة أجراها مك كومب وستون (١٩٨٥) أنه يلزم من شهرين إلى أربعة أشهر لكى يستطيع أحد الموضوعات أن يبلغ الجمهور . لكنهما يضيفان أيضا أنه يتعين أن يكون لهذا الموضوع تغطية على النطاق القومى لكى يتحقق تأثيره التراكمى . وهذا الردح من الزمن الذى ينقضى بين عرض المصدر وتقبله من المتلقى أطلق عليه هوفلاند (١٩٤٩) الأثر النائم Sleeper effect بغية تمييز التأثير فى الأجل الطويل .

كما أظهرت دراسات أخرى أن التكرار اليومى لأحد الموضوعات يمكن أن تكون له تأثيرات معينة . وقيل أيضا أن وسائل الاتصال ترسخ (تبنى) الموضوعات والشخصيات ، وإن كان بصفة تدريجية وليست فجائية . غير أن عمل مك كومب وستون يبرز أن الانتخابات تفضى إلى تشغيل وسائل الاعلام على نحو غير عادى بحيث توليها اهتماما متزايدا يعتبره الجمهور غير ضرورى . ولهذا السبب فالأمر يتعلق بمتغيرات متعددة لها تأثيرها على تحليل المضمون وعلى الفرضيات التى يتعين ربطها بالآثار .

رابعًا - الحملات السياسية فى التليفزيون :

تتفق الدراسات التى أجريت أثناء الحملات المتعلقة بالدعاية السياسية فى التليفزيون على إبراز الفعالية ، الاستراتيجية ، لاستخدام هذه الوسيلة حالما يكون المستهدف و احداث آثاره محددة عند الناخبين . وعملت نتائج هذه الدراسات وتجربة خبراء استراتيجية الحملات على توعية المسئولين عن القنوات والعاملين فى هذه المهنة وموظفى السلطة السياسية بأهمية التليفزيون بالنسبة للمشاهدين .

وأثناء الحملات الانتخابية يصبح التليفزيون جزءا من ايكولوجيا غير مرئية توجه موضوعات المناقشة والتأملات الشخصية للمشاهدين . وإذا لم تذكر وسائل الاعلام بعامة ، والتليفزيون على نحو خاص ، ما الذى يجب التفكير فيه ، فيبدو من المرجح نسبيا ، إذا ما حكمنا من واقع الأعمال التى سنشير إليها فيما بعد ، أن التليفزيون يعلم الجمهور أشكال تلقى المعلومات وكيفية ربط الموضوعات بعضها البعض الآخر . وقد تمكنت الصحافة والإذاعة والتليفزيون من أن تكون لها سلطة فى المشهد المجتمعى بحيث أعلن محلل سياسى فى أمريكا الشمالية عقب الحملة الانتخابية الرئاسية لعام ١٩٧٢ قائلا إن سلطة وسائل الاعلام لا يمكن مقارنتها إلا بسطوة الطغاة والأحزاب ورجال الدين وكبار المثقفين النافذى القول .

كما أنه يلوح أن فاعلية التليفزيون تمتد فيما وراء فترات الحملات الانتخابية . وقد ثبت مثلا أن التليفزيون فى حالة وترجيت قام بالتعجيل بتوعية المجتمع بهذا الموضوع الذى سبق أن توسعت فى نشره الصحافة المكتوبة وأسهبت فى مناقشته . ولم تصبح وترجيت موضوعا هاما إلا عندما شرع التليفزيون فى الاهتمام بها فى نشراته الاخبارية اليومية . وتنوه البحوث بالأثر المهم للتليفزيون على الموضوعات ذات الاهتمام العام (انظر مك كومب وشو ، ١٩٧٦) وعلى سبيل المثال .

- إن المشاهدين الأكثر دأبا على المشاهدة تفزعهم الجرائم بدرجة أقل من الذين تقل مشاهدتهم للتليفزيون . وثمة مشكلة مهمة تتمثل فى رؤية متى يمكن أن تعتبر جريمة ما خبرا . وتعد القصة التى تكمن خلف الواقعة هى العنصر الحاسم عادة فى الاختيار .
- إن بعض المهن ، مثل مهنة المحامى أو الصحفى ، تبرز من خلال الصورة التى تنقلها برامج التسلية . ولهذا فإن الموضوعات المفضلة فى الكوميديات أو المسلسلات الدرامية عادة ما تكون حكايات المحامين أو الصحفيين . ويستخدم بوجه عام اشتراك الصحفيين والمحامين فى برامج المنوعات أو المجلات كعنصر جاذب أساسى إلى جانب حياة الفنانين .

- إن الناس ينضمون عموماً بجموع كبيرة إلى شركة التأمين عقب مشاهدة تحقيقات صحفية عن الحوادث أو الكوارث .
- إن التعرض المعتدل للتليفزيون يمكن أن يزيد من التوظيف السياسى ، وإن كانت كثرة المشاهدة يمكن أن يستعاض بها عن المشاركة الفعلية فى الحياة السياسية .

(أ) بقاء الديمقراطية :

إن فرضية العلاقة السببية بين الاستهلاك التليفزيونى والانغماس فى العمل السياسى قد تأكدت فى دراسة أجريت فى يوغسلافيا حيث اتضح أن أولئك الذين يستمعون إلى الإذاعة ويشاهدون التليفزيون قرابة ثلاث ساعات يوميا هم الأكثر نشاطا فى الحياة السياسية . وخلافا لذلك فإن الذين يتجاوز استهلاكهم مدة الساعات الثلاث يوميا فإنهم أقل انغماسا .

وثمة موضوع آخر له أهميته يتصل بالعلاقة بين Agenda Setting والمشاهدين أثناء الحملات الانتخابية وينصب على ثقة الجمهور في التليفزيون والآثار السياسية والاجتماعية التى يمكن أن تترتب على ذلك بالنسبة للناخبين .

وطبقا لدراسة روبنسون (١٩٧٦) فإن الارتباط والتعلق بالتليفزيون يستتبع الارتباط بالأخبار التليفزيونية . والموضوعات المعروضة مصورة فى الصحافة التيفزيونية تنتج مشاهدين أكثر قلقا واحباطا بالنسبة للحياة السياسية . وقد جاء هذا القلق والاحباط فى صالح المرشح والاس فى انتخابات ١٩٦٨ فى الولايات المتحدة . وقد تم فصل إجابات الأفراد فى الدراسة المذكورة حسب المجموعات التى تم تقسيمها إلى أولئك الذين لم يشاهدوا التليفزيون ، وأولئك الذين تعرضوا لجميع وسائل الاعلام ، وأولئك الذين لم يشاهدوا سوى التليفزيون ، وأخيرا أولئك الذين لم يتعاملوا مع أى وسائل إعلامية . وأوضحت النتائج أن والاس استفاد من خيبة الأمل التى ولدتها البرامج الاعلامية وبرامج الترفيه ، ولا سيما عند المشاهدين الذين تابعوا الحملة الانتخابية في التليفزيون فقط .

وعلى الرغم من أن دراسة آثار التليفزيون الرامية إلى تقييم أثر « جداول الأعمال » قد أجريت إبان الحملات السياسية وحول الأخبار والبرامج السياسية فإن البعض يري أنه ثمة أسباب معقولة تدعو إلى الظن بأن هذه الوسيلة تحدث تأثيرات ثقافية أكثر عمومية . وهذه النتيجة يمكن أن تشجع عليها البحوث التى أجريت عن وسائل الاعلام

فى نطاق علم الاجتماع وعلم النفس والاتصال والعلوم السياسية . ويبدو أن التليفزيون بصفة خاصة ، قد تمكن من تغيير دعائم الثقافة السياسية لسكان أمريكا الشمالية عن طريق تحويله لطبيعة الديمقراطية ذاتها .

ويطرح جارول مانهيم J. Manheim (١٩٧٦) الاخصائى وأستاذ العلوم السياسية ، فى كتاب عنوانه مثير " Can Democracy Surivce, Teleirision " خمسة اقتراحات عن أهمية التليفزيون فى الثقافة السياسية :

- إن التدريب على المعلومات السياسية وتعلمها فى ظل أوضاع تتسم بضعف الانغماس السيكولوجى ييسر التلاعب بالسلوك ، ويحد من الفهم الإدراكى الذى يكونه الأفراد عن مسلكهم ذاته .
- برغم أن سكان أمريكا الشمالية يتقبلون الواجبات المفروضة على كل مواطن فإن أغلبية كبيرة منهم لاتهتم بالأحداث السياسية اليومية (باستثناء الانتخابات) ويعتبرون العملية السياسية بشكل عام أمرا بعيدا عن حياتهم .
- وفيما يتصل بالموضوعات ذات الاهتمام العام فإن عددا متزايدا من المواطنين يثق فى مضمون الأحداث الجارية والأخبار التليفزيونية وفى التليفزيون بعامة بالنسبة لمعلوماتهم السياسية وبالنسبة لمسلكهم السياسى على نحو غير مباشر .
- إن المضامين السياسية للتليفزيون ، على غرار هذه الوسيلة نفسها ، بحكم بغية تفاعلها وتداخلها مع الشائع ، تقتضى مستوى مشاركة منخفض نسبيا فى تلقى واستقبال المعلومات .
- ولما كان تدفق المعلومات السياسية ، المعقدة بحكم طبيعتها ، يتناقص بسرعة بينما تزداد الثقة فى التليفزيون كمصدر للمعلومات السياسية ، فإن إدراك الحاجة والمقدرة على إجراء عمليات عقلية متعمقة لهذه المعلومات يتضاءل أيضا فى موازاة ذلك .

(ب) استراتيجيات الإعلام السياسى فى التليفزيون :

وبرغم أنه من المعترف به أن الصحافة المكتوبة لها تأثيرها المهم فى الحياة اليومية للمواطنين الذين يتعرضون لوسائل الإعلام ، فمن المسلم به أيضا أن التليفزيون ، بتكثيفه للجوانب الدرامية الاعلامية ، يدفع السياسيين والسلطة إلى حالة استنفار لتحقيق عائد مجز من الخصوصية التليفزيونية . غير أنه قد يكون من الخطأ تأكيد أن الصحافة المكتوبة لم تعد تلجأ إلى وسائل مرئية وبلاغية مؤثرة بغية تسليط الأضواء على موضوعاتها .

وإذا أردنا تحـديد الوضع من منظور الإنتـاج التليـفـزيونى للاعـلام والدعـاية السـياسـية فـإنه يمكن الاشـارة إلى عدة دراسـات (انظر باترسـون ومك كليـور Mc Clure ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٦) أوضحت ما يلى :

- إن المقـدرة الأكـيـدة للتليـفـزيون على تكثـيف الجـوانب الدرامـيـة والسـردية لموضوعاته تساعد المشاهدين على أن يصفوا بالتفصيل الشكل " Ceshtalt " ، المظهر الخارجى للمرشحين ولكنهم يعجزون عن تذكرمضمون الخطاب .

- عندما يتوقف التليفزيون عن مواصلة بث برامجه لإذاعة خبر ما فإن هذا الخبر يكتسب أهمية غير عادية . وفى أثناء حملة الانتخابات الرئاسية الأمريكية فى ١٩٧٢ فإن موت أبطال الرياضة الاسرائيليين كان حدثا أدى إلى إلغاء برنامج الحملة حيث أصبح هذا الموضوع أحد الرهانات فى الحملة الانتخابية ، ويمكن الاشارة إلى حدث آخر فى أسبانيا على نقيض ذلك تماما : ففى أثناء المحاولة الانقلابية التى تمت فى ٢٣ فبراير ١٩٨١ لم يستطع التليفزيون الأسبانى الغاء برنامـجه العادى إلا بعد ساعات عديدة من بداية الأحداث مما زاد من حدة القلق عند المشاهدين الذى عرفوا ما حدث من الاذاعة .

- ثمة أحداث معينة تصلح لتغطية تليفزيونية مهمة وتزيد امكانات حدوث آثار Agenda Setting عند المشـاهدين . وفى هذا المضـمـار فـإن تغطيـة رحلة نيكسون إلى الصين اعتبرت نموذجا للشروط الأولية التى يتعين أن تتوفر لكى يتمكن التليفزيون من إحداث تأثيره : كثافة الخبر وأهميته الموضوعية ، وتكرار قطع البرامج المعتادة لاذاعة الأخبار والتعليق واقامة اتصال مباشر بين البلدين ؛ وإحداث تجديد كاف فى الموضوعات المعتادة فى جداول الأعمـال وإضـافة بعض الغرائب عن بلد غير معروف تقريبا .

- ويمكن اعتبار أنه تتوفر لدى المشاهدين بعض الظروف الذاتية التى من شأنها أن تحـدث آثاراً Agenda Setting على نحـو مـا حـدث ، مـثـلا فى حـملة نيكسون مك جوفرن الانتخابية : فالأخبار المتعلقة بنهاية حرب فيتنام كانت فى صـالح نيكسـون لأن ناخبيه كانوا أكثر تعلقا بالتليفزيون من ناخبى مك جوفرن .

- الاستـعدادات المسبقة للمشاهدين تعد حاسـمة بالنسبة لآثار التليفزيون . والتفاعل بين وسائل الاعلام والمشاهدين له أهميته .

– ولكن التفاعل بين السياسيين والتليفزيون والمشاهدين له أهميته كذلك . وحتى لو كان من الصعب تقدير الميزة التليفزيونية الكبرى لبعض السياسيين بالمقارنة مع بعضهم الآخر فإنه يمكن ذكر مثال على هذا النوع من التفاعل حالة نيكسون ، الذى كان يحظى بقبول أفضل فى المناقشات الاذاعية منه فى التليفزيون عند إجراء « اللقاءات الكبرى » مع كنيدى ، حتى ولو كان من المؤكد أن خبراء اتصال نيكسون كانوا غير قادرين على تكوين صورة مقنعة له ، وهو ما يرجع جزئيا إلى خطأ المرشح الذى رفض أن يستمع إلى نصائح مخرجى البرنامج : وهو ما يوضحه فيلم وثائقى معروف عن أخطاء صورة المرشح نيكسون .

الفصل السابع

صناعة الواقع

إن العالم الذى نهتم به على الصعيد السياسى والاجتماعى إنما يقع بعيدا عن متناولنا ونظرنا وتخيلاتنا ويتعين ارتياده ودراسته وتخيله . وترمز هذه العبارة التى نطق بها Lippman قبل التفكير فى اختراع التليفزيون إلى دور وسائل الاعلام فى مجتمعنا .

والواقع أن الاهتمام بنظرية بناء وسائل الإعلام والتليفزيون للواقع الاجتماعى إنما يعتبر حديثا نسبيا . وتلك مسألة بعيدة تماما عن موضوع آثار وسائل الاعلام على المواقف وألوان السلوك المحددة ، وإنما تتساءل عن الكيفية التى تؤثر بها الصحافة وبصفة أخص التليفزيون على المفهوم الذى يكونه الجمهور عن الواقع الاجتماعى . والمنطلق الأساسى هو أن وسائل الاعلام قادرة على تحديد تصورنا للوقائع والمعايير والقيم المجتمعية عن طريق العرض الانتقائى والتركيز على موضوعات دون غيرها . ويعتبر التليفزيون ، من بين وسائل الاعلام ، المصدر الأساسى للمعلومات عن الوسط السياسى والاجتماعى ، حيث يبدو تأثيره فى هذا المجال أساسيا . والتقييمات التى يكونها الجمهور انطلاقا من البرامج التليفزيونية تستخدم كمعالم لبناء الواقع الاجتماعى .

وهناك مجالان شملتهما البحوث التى أجريت عن التليفزيون والواقع الاجتماعى . ويشمل المجال الأول الأعمال التى خصصت لدراسة البرامج الاعلامية وتأثير المرسل وأنماط الانتاج ولغة الوسيلة التليفزيونية مثل دراسة الأخبار كمصدر مهم للمعلومات السياسية والاجتماعية . ويشمل المجال الثانى الدراسات التى تبحث فى دور التليفزيون فى عملية بناء الواقع من خلال البرامج التخيلية والترفيهية – وفى الموضوعات التى تتناول العنف والجنس والأقليات الإثنية والمرأة .

أولاً – الإعلام والواقع الاجتماعى :

ترتكز بحوث التليفزيون التى تدرج فى نطاق نظرية البناء الاجتماعى على اتجاهين أو موقفين نظريين ومنهجين مختلفين تماما . يعتبر أولهما أن وسائل الاعلام

متغير تابع للنظام السياسى والاجتماعى ، فى حين يعتبرها الاتجاه الثانى متغيرا مستقلا . وينطلق الاتجاه الأول من فرضية أن وسائل الاعلام تعتمد كلية على الحائزين للسلطة وعلى علاقات القوى التى تشكلها . ويرى الاتجاه الثانى أن وسائل الاعلام مؤسسات مهيمنة على المجتمع المعاصر تخضع لها المؤسسات الأخرى (بلولر وجيرفتش ، ١٩٨١) ؛ وحتى إذا كان المجتمع هو الذى يشكلها ، فإن الوسائل تعمل مستقلة نسبيا باعتبارها قادرة على أن تستحوذ على ، بل أن تغير ، بعض علاقات القوى (Becheldni ، ١٩٨٢) . ويرى G . Vuchman (١٩٨٣) أن المجتمع يسهم فى تشكيل وعى الرجال والنساء ، ولكنهم من جهة أخرى يكونون وينتجون ظواهر اجتماعية من خلال عملهم وإدراك العالم الاجتماعى الذى يشتركون فيه مع غيرهم .

وهناك أيضا موقف نظرى ثالث قدمه Mancini (١٩٨٥) موضحا إن الصحافة وعالم السياسة يتفاعلان ويتكيفان معاً عن طريق خلق مجال لتبادل رمزى للتعويض المشترك .

ويرى شارلز رايت أن الأخبار وكل ما يتعلق بالملاحظة السياسية للوسط الذى نعيش فيه تنطوى على تضمينات مختلفة بالنسبة للفرد والمجتمع . ويكتسب هذا التأكيد قوة خاصة حاليا نظرا للأهمية غير العادية التى اكتسبتها نشرة الأخبار التليفزيونية . وكما لاحظ De Fleur (١٩٩١) فإنه منذ وقت طويل لم يعد اختيار وتنظيم الأخبار مقصورا باعتباره بحثا عن الواقع . فالصحفيون يمارسون نشاطهم داخل إطار من القواعد وأن ما يقدمونه للجمهور ليس هو « الحقيقة » وإنما هو برنامج (فضاء صحفى) يخضع للقيود الزمنية للأحداث المنتقاة . ورغم أن الصحفيين يجرون تحقيقاتهم فى البيئة الاجتماعية والسياسية فإن الأخبار التى يقدمونها ليست انعكاسا لما يحدث إنما هى معالجة للحدث وتركيب له . فالخبر هو منتج (إنتاج) ويحتوى بصفته هذه على المجتمع وعلى تنظيم العمل الذى أنتجه . وهذا التنظيم يحدد من هو الذى يقرر ما الذى يعتبر خبراً أو لا يعتبر خبرا ، ومن بين أكثر القوى أهمية التى تعطى شكلا للأخبار نجد الوسيلة الصحفية والجمهور وتنظيم الأخبار .

وقد استعرضنا حتى الآن ما يمكن تسميته بخلاصة مفهوم بناء الواقع الاجتماعى فى المجال الاعلامى .

ويفترض هذا المفهوم المهنى والنظرى الجديد لوسائل الاعلام ارتباطا متبادلا بين شكل الرسالة أو الخبر وبنية اللغة والسياق الاجتماعى والاطار التنظيمى للمؤسسة الاتصالية . وينتج هذا الارتباط عن التقاء العديد من البحوث والتأملات التى أسفرت عنها الميكروسوسيولوجيا والمنهجية الإثنية والبراجماتية اللغوية والسيموطيقا النصية

والتفاعلية الرمزية . وجميع هذه التيارات باهتمامها بالتفاعلات المتبادلة فى الحياة اليومية وبالدور التنظيمى لوسائل الاعلام ، دون اغفال المضامين المحددة ، قد ساعدت فى أن تحرز نظرية وسائل الاعلام تقدما نسبيا ، ولا سيما بتجاوز المواقف الأصولية ذات الطابع الأخلاقى والايديولوجى ونقل المناقشة إلى أرضية أقل سذاجة من الناحية السوسيولوجية وأكثر خصبا من الناحية النظرية (انظر مارتن سيرانو ١٩٨٢ وولف ١٩٨٧) .

وفى مجال وسائل الاعلام فإن أكثر البحوث إثارة للاهتمام تلك التى تحاول الربط بين العمليات الادراكية والرسائل التليفزيونية تصدر من الولايات المتحدة وبريطانيا العظمى ، وتهتم بشكل محدد بمفهوم الروتين الصحفى وتنظيم التحرير . وانطلاقا من هنا تطور موضوع البحث هذا فى بقية البلدان الأوروبية ، وعلى الأخص إيطاليا ، مع إيلاء عناية خاصة لأنماط إنتاج الرسائل التليفزيونية وكذلك العلاقة بين الرسالة والمشاهد .

وفى نفس الوقت لم تكف البحوث الأمريكية والأوروبية عن المقارنة بين نتائج بحوثها عن الالتقاء بين نظم الاتصال الجماهيرى والمؤسسات السياسية ، ومن ثم تكّون (إطاراً مرجعياً) ماكروسوسيولوجى (عالمياً) ، مفيداً للغاية للبحوث التى تحاول أن تبرز وجود بنى وأدوار اجتماعية سابقة على إنتاج الأخبار (أو البرامج الأخرى) فى البنى القولية ومضامين الاعلام وكذلك الأنواع الأخرى من البرامج . وقد دفع هذا الالتقاء إلى إجراء دراسات مقارنة عن الاعلام على الصعيدين المحلى والعالمى . ويمكن على سبيل المثال الاشارة إلى بعض الأعمال التى تناولت : البناء الاجتماعى للتليفزيون فى مجال الاعلام التليفزيونى .

فالمشاهدون يتقبلون ضمنيا ويتفهمون أن يتوسط التليفزيون الواقع الاجتماعى ولكنهم لا يسندون إليه هذه السلطة (جيربنر وآخرون ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٧ ، ١٩٨٠) . ويرى جيربنر Gerbner أن هذا الوعى لا يتوقف حتما على كمية التعرض للتليفزيون . وقد حذت حذو هذه الأعمال بحوث أخرى مثل تلك التى أجراها Adoni و Cohen وMane (١٩٨٥) الذين درسوا إدراك الصراعات الاجتماعية فى الأخبار التليفزيونية . ويرى هؤلاء المؤلفون ، الذين ينطلقون من نظرية التبعية ، إن هذا الإدراك الذى يتوسطه التليفزيون ينظم نفسه تبعا لتعقد وكثافة شتى المجالات الحياتية للمشاهدين . ويمكن أن يكون أكثر الجوانب ضعفا على وجه الدقة هو إدراك الواقع السياسى . مما يطرح محدداً ، وفقا لهؤلاء الباحثين ، مسلمة أن التليفزيون لايحدث تأثيرات سياسية وإيديولوجية .

وقد قارن Hallin و Mancini بين الأخبار التليفزيونية فى الولايات المتحدة وفى إيطاليا بغية دراسة العلاقات بين الانتاج الصحفى للمعلومات والبنية السياسية . وبينت الدراسة أن الأخبار فى إيطاليا مجزأة وتسيطر عليها الاحالة الدائمة إلى السلطة السياسية (فوسائل الاعلام تشبه المرآة ، وفقا لاستعارة هذين المؤلفين) ، أما فى أمريكا الشمالية فإنها تتميز بالأهمية التى تولى للموضوعات الإعلامية . وتشير الدراسة إلى أن هذه الاختلافات ترجع إلى اختلاف تعريف هذين البلدين لمفهوم المجال العام ولدور الصحفيين .

ودرس Bell (١٩٨٥) فى استراليا الموضوعات الاعلامية المرتبطة بالمخدرات ، ومن بين أكثر النتائج الأخاذة يذكر أن السيناريوهات المتعلقة بهذا الموضوع تبين وجود تعارض كاريكاتورى للغاية بين متعاطى المخدرات من ناحية والإخصائيين الاجتماعيين وموظفى الدولة من جهة أخرى . ويعتبر أولئك الذين يتعاطون المخدرات أو يسرفون فى تعاطيها ضحايا سلبيين ، فى حين أن الخبراء « يعطون رأيهم » والسلطات « تحكم » والعلماء « يجادلون » والبيروقراطيين « يخططون » . ويرى بيل أن هذا يرجع إلى السياق السوسيولوجى ، أى استمرار النموذج التوافقى الذى يرتكز عليه المجتمع لتحديد حقيقة ماهو عادى وما يعد سلوكيات منحرفة . والواقع أن ما هو عادى يجب أن ينظر إليه باعتباره وظيفيا فى المجتمع بما يخالف الانحراف الذى يعد اختلالا وظيفيا بالنسبة للصورة المكونة عن النشاط الجنسى المندمج فى الأسرة وفى المفهوم التقليدى للدين .

ويرى Martin Serrano ، الذى يأخذ كمثال الأعمال المتعلقة بالمعلومات التى تتضمنها الاعلانات عن الخمور ، أن التليفزيون « ليس أكثر من هيئة وسيطة تشكل جزءا من نظام تلاقح ثقافى أكثر شمولا » .(مارتن سيرانو ، ١٩٨٢) .

(أ) نظرية الإنتاج التليفزيونى للواقع :

يُفهم ضمنا من الدراسات التى أجريت عن بناء الواقع من خلال الأخبار التليفزيونية أنها تنطوى على خيارين ونهجين أساسيين ، ولم يُفهما دائما باعتبارهما كذلك ، وقد حاول البعض فى مناسبات عديدة أن يضعهما فى وضعين متعارضين أو أن يفرض أحدهما على حساب الآخر . وقد أجمعت بضعة مؤلفات تجميعية ونظرية تعتبر ذات أهمية كبرى فى دراسة التليفزيون ، مثل أعمال Rositi (١٩٨٢) و Walf (١٩٨٧) وMacini (١٩٨٥) ، على القول بأن هاتين المنهجيتين غير متعارضتين لكنهما تسهمان فى دراسة المجال الاعلامى المتلفز بقدر كبير من المقدرة والكفاءة .

ولا مراء فى أن ما سيطر حتى الآن هو التوجه الماكروسوسيولوجى حيث تمت دراسة المؤسسات الاجتماعية والتغير الاجتماعى الثقافى . وفى البحوث التى ارتكزت على تبعية وسائل الاعلام بصفة خاصة تمت دراسة تأثيرها على التنظيم الاجتماعى ، الجماهير الخ . وخلافا لذلك فإن التوجه الميكرسوسيولوجى يدرس تنظيم العمل الصحفى وروتين الانتاج ومرجعه النظرى هو الدراسات الفينومولوجية وتلك المتعلقة بالمنهجية الإثنية . وبهذه الطريقة فإن المفاهيم ذات « الطابع الإدراكى » تتعارض مع المفهوم المعيارى « للطابع الاجتماعى » مما يفضى إلى تمايز مفهومى « النزعة الموضعية المنهجية » و « النزعة الجماعية المنهجية » (Mancini ، ١٩٨٥) .

كما أشار Rositi (١٩٨٢) إلى الثنائية القائمة فى الدراسات الخاصة بوسائل الاتصال بين السوسيولوجيا والسيموطيقا ، ويرى أنه يتعين تخطى الفجوة المنهجية لأنه من بين أمور أخرى فإن السيموطيقا أسهمت فى وضع نهاية للفكرة الخاطئة عن وحدانية معنى الرسالة ، وتبنى وجهة نظر علمية بالنسبة لجميع الجوانب الشكلية وعلم معانى الكلمات التى لم يتوصل التحليل الكمى للمضون إلى فحصها .

(ب) بناء صورة الأحداث الجارية :

ماهو الخبر فى التليفزيون ؟ يجيب H. Gans عن هذا السؤال فى دراسة له عن الأخبار قائلاً :

« تنظم الأخبار التليفزيونية فى برنامج لمدة نصف ساعة حيث يقرأ التعليقات مقدم البرنامج بمساعدة صور ثابتة وخرائط ورسوم بيانية ، وبالتناوب مع خلاصة مسجلة يعرض فيها الصحفيون موضوعات الأحداث الجارية . ويقسم كل برنامج إخبارى إلى أبواب (تتخللها احيانا اعلانات فى بعض البلدان) . ويتكون كل باب من موضوعات تتراوح مدتها بين دقيقة ودقيقتين ومن أخبار « قاسية » فى صحبة الأحداث اليومية مع تحقيق صحفى (ريبورتاج) أو تحقيقين عن الأحداث الجارية ويبدأ البرنامج بأهم الموضوعات (Lead) . ويخصص أول بابين (أو أكثر أحيانا) لأهم أخبار اليوم . ويتعلق معظم هذه الموضوعات بالأحداث الداخلية السياسية والاقتصادية فى العادة ومصدرها أساسا عاصمة البلاد . وفى المقابل فإن التحقيقات الصحفية تتعلق بالموضوعات الاجتماعية مثل المسألة الصحية . ويستعرض مقدم البرنامج فى النهاية بعض الوقائع المتنوعة (Faits divers) مثل « الرجل الذى عض كلبه » (Gans ، ١٩٧٩) .

ولا تقتصر الأخبار والاعلام التليفزيونى ، بوجه عام كموضوع للبناء الاجتماعى ، على الرسائل والمضامين المتعلقة بالسياسة والاقتصاد والمجتمع فحسب ، وإنما هى أيضا مجال لخطاب عن الاعلام . ويشكل الخطاب الإعلامى موضوعا اجتماعيا يسمى الأحداث الجارية "Actuolité " (Véron ، ١٩٨١) . فما هى أشكال الخطاب الاعلامى المنتج للواقع ؟

تُنقل الأخبار التلفزيونية عبر وسيلة مختلفة تماما عن وسيلة . الصحافة والاذاعة . ومع ذلك فإن الجوانب السمعية المرئية لم تأخذها فى الحسبان عموما النظريات المتعلقة ببناء الحدث وآلياته الانتاجية . وإن الرفض المنتظم للجوانب المادية والشكلية من جانب بعض السوسيولوجيين والأخصائيين فى الاتصال أخّر ، بشكل ملحوظ ، اتباع نهج أكثر واقعية وملاءمة فى دراسة الاعلام التليفزيونى . وبالنسبة للأحداث الجارية فإن هذا الرفض شرع فى الزوال ، ومنذ ثمانينيات هذا القرن بدأت تظهر بانتظام دراسات تضع فى الاعتبار خصوصية الوسيلة التليفزيونية فى إنتاج الأخبار ، سواء على صعيد البحوث الأمريكية أو الأوروبية . كما تطرقت هذه الدراسات المتعلقة بالجانب الشكلى للتليفزيون إلى مجالات أخرى غير الاعلام مثل برامج الأطفال (انظر ماير ، ١٩٨٣ وسالومون ، ١٩٧٩ و ١٩٨٣) .

وعلى الرغم من أن الدراسات الخاصة باللغة الشكلية للتليفزيون متناثرة للغاية ولا تنظمها منهجية واضحة ، فإنه يمكن القول إنها تمثل فى حالة الدراسات الأوروبية اسهاما متماسكا نسبيا .

ومن بين الاسهامات الأكثر تمثيلا يمكن أن نذكر Findahl و Oijer (١٩٧٦ ، ١٩٧٧) اللذين درسا فى السويد استخدام الرسوم البيانية والصور عبر الشاشة أثناء بث الأخبار وتأثيرها على فهم وتذكر المشاهدين واستيعابهم ، وقام فيرون Véron (١٩٨١) فى فرنسا بتحليل دور مقدم البرنامج فى بناء الخطاب التليفزيونى ، نظرا لأنه أصبح إمارة دالة على الأخبار فى التليفزيون ؛ ودرس Buscema (١٩٨٢) فى إيطاليا العلاقة بين النص والصورة بفضل سيموطيقا Greimas(*) وذلك انطلاقا من مجموعة من البرامج الاخبارية التليفزيونية ؛ وفى بريطانيا حللت مجموعة **Glasgow Media Group** (١٩٧٧ و ١٩٨٠) بنى النص والصورة فى البرامج الإخبارية التليفزيونية فى إطار دراستين امبيريقيتين على نطاق واسع ؛ وفى فرنسا طرح Moeglin (١٩٨٦)

(*) لغوى فرنسى اهتم بالسيميوطيقا العامة وتطبيق أساليب التحليل الصوتى على علم الدلالة وعلى السيموطيقا - المترجم .

تساؤلات عن الدور المركزى للاستديو ومقدم النشرة الاخبارية التليفزيونية وكذلك عن مبدأ « الحداثة » الذى يتضمن إدخال الرسم البيانى الإعلامى فى نظام الرؤية البصرية التليفزيونية . وأخيرا فى أسبانيا حيث درس Gonzáleg Requena (١٩٨٨) خلق المعنى والخطاب عن طريق تقنيات الانتاج الاعلامى اليومى بالاستعانة بالاسهامات النظرية للتحليل النفسى ؛ وبحث Vilches (١٩٨٩) انطلاقا من نظرية التلاعب ، الاستراتيجيات الاعلامية اليومية عبر الانتاج المكانى والزمنى والقائمين على النشرة الأخبارية التليفزيونية . واستهدفت هذه المساهمة الأخيرة التى تضمنت بعض البحوث الامبيريقية عن النشرة الأخبارية التليفزيونية التوفيق بين الملاحظة ومنهجية بناء الواقع وآليات (روتين) الإنتاج بالسيموطيقا النصية للصورة .

ثانيًا - واقعية القصص الخيالية :

هل يمكن إقامة حد فاصل بين الإعلام والقصص الخيالية ؟ وإذا ما وضعنا أنفسنا فى نطاق البناء الاجتماعى للواقع فإن تحليلات التليفزيون تصطدم بمصاعب فى وضع الحدود الفاصلة بين هذين النوعين الثقافيين . ويبدو أن تحليل الآثار الاجتماعية للتليفزيون تصادف نفس المصاعب النظرية .

لا نستطيع أن نقسم النموذج السردى فى التليفزيون إلى نموذجين متمايزين أحدهما للقصص الخيالية والآخر للأخبار . وعلى العكس من ذلك يبدو أن نموذجاً واحدا يكفى ، نموذج يكون فى وسعه أن يعمل إما للقصص الخيالية أو للأخبار الحالية وإن التقسيم بين القصص الخيالية والواقع لا يحدث على الصعيد السردى وإنما يتصل فى الأساس بأصل المواد المستخدمة فى البرنامج . (Ellis ، ١٩٨١)

ينعكس الاختلاف بين هذين النوعين من البرامج فى الطريقة التى تفرض بها أجهزة الرقابة البرلمانية والصحافة والأحزاب السياسية رقابتها على التليفزيون . إن انتهاك معايير الصدق فى البرامج الاخبارية تثير تساؤلات لدى النواب فى البرلمان وتسفر عن نشر مقالات فى الصفحات الأولى من الصحف اليومية .

بينما انتهاك معايير النزاهة فى البرامج القصصية تنتهى بنشر مقالات فى الصفحات الداخلية أو فى صفحات الأخبار الفنية والتليفزيونية .(Eco ، ١٩٩١)

وإن الكيفية التى يؤثر بها التليفزيون على إدراكنا للواقع الاجتماعى تستعيد نظرية التعلم الاجتماعى التى تتجاوز مجرد تفسير الكيفية التى نحصل بها على الأخبار ورؤية العالم . إن بناء الواقع إنما يعنى أيضا دراسة كيف يمكن تعميم هذا

التعلم على أوضاع أخرى . ونستطيع بفضل هذا التعميم أن ننشر ما نتعلمه من برنامج تليفزيونى معين فى وسطنا الاجتماعى .

ويمكن تفسير آثار التثقيف التليفزيونى بفضل نظرية التعلم الاجتماعى لأن المنهجية المستخدمة ترتكز على تحليل مضمون وسائل الاعلام بغرض تحديد الموضوعات والأشخاص والعلاقة المهيمنة . ونلاحظ انطلاقا من هذا التحليل ما إذا كانت المضامين التى يهتم بها الجمهور (Cultivation an analysis) تؤثر على رؤيته للواقع الاجتماعى .

وقد برز نظام تحليل مضمون وسائل الاعلام بصفة خاصة فى أعمال جيربنر (Gerbner) وعلى الأخص فى كتاب « المؤشرات الثقافية » (١٩٦٩) حيث تم تطبيقه على دراسة العنف وجمهور الأطفال والنساء ، وكذلك على موضوع الأقليات الإثنية .

ويمثل اسهام جيربنر ، فيما يتجاوز الجوانب المنهجية المحضة ، تغييرا مهماً فى مجال الدراسات المتعلقة ببحوث الاتصال المطبقة على التليفزيون لأنه ركّز الاهتمام على آثار مضمون البرامج فى الوسط الاجتماعى والثقافى منتقدا فى نفس الوقت التجريبية المعملية التى سيطرت حتى الآن . وفى تقرير المعهد الوطنى للصحة العقلية (NIMH) المنشور فى ١٩٨٢ والمخصص لدراسة العنف فى التليفزيون الأمريكى ارتأى جيربنر وفريقه أن البرامج تعكس علاقات القوة فى المجتمع الأمريكى : فالرجل الأبيض هو المسيطر ، والنساء والأطفال والسود هم الضحايا فى العادة . كما رأى هذا الفريق أن المشاهدين الدءوبين هم من أنصار التحيز الجنسى والذين يخشون العدوان ولديهم كليشيهات سلبية عن المسنين . وقد اعترض باحثون آخرون على هذه الفرضية الأخيرة ورأوا أنه يتعين أن توضع فى الاعتبار متغيرات أخرى ذات طابع اجتماعى ؛ كما أن جيربنر عمق فرضياته حيث ارتأى فيما بعد أن المشاهدين الأكثر دأبا لديهم إدراك امتثالى للمجتمع (كوكس وآخرون ، ١٩٨٥) .

(أ) من يخاف من الجريمة :

تبين التحليلات التى تنصب على البرامج والوسط الإثنى أن مَنْ يظهر كضحايا هم من النساء والشباب والمسنين وكذلك من الأطفال والملونين والأجانب والفقراء أو الأثرياء جدا (وليس من الطبقة الوسطى على الاطلاق) .

لكن جيربنر ، الذى يسير على النهج الجديد فى تحليل المضمون ، يرى أن المسألة المحورية لا تتمثل فى معرفة ما إذا كان المشاهدون الذين يرون البرامج العنيفة يتحولون هم أنفسهم إلى ممارسة العنف – وهو ما دفع إلى دراسة تطور البحوث

المتعلقة بالآثار المباشرة – وإنما دراسة المفهوم الذى يكونه هؤلاء المشاهدون عن الواقع الاجتماعى . وإذا كان من النادر للغاية امكان إقامة علاقة علة ومعلول بين العنف التليفزيونى والسلوك العنيف ، فعلى العكس من ذلك فإن ما يثير قلقا شديدا ملاحظة أن التليفزيون يمكن أن يولد عند المشاهدين الخوف من أن يصبحوا ضحية للعنف . ووفقا لجيربنر فإنه يتعين أن يركز التحليل على هذا الجانب .

وبعد أن أجرى جيربنر دراسات عديدة مع مشاهدين فى كبرى المدن الأمريكية ، أكد فرضيته القائلة : إن التعرض للتليفزيون يؤثر على تصور الواقع الاجتماعى .

وقد اعترض دوب Dob وماكدونالد Mac donald (١٩٧٩) جزئيا على الاستنتاجات التى توصل إليها جيرنبر بادخالهما متغيرا جديدا فى التحليل وهو دراسة الجيرة وتأثيرها على إدراك الجرائم . وبعد أن حلل هذان الباحثان جماعات مختلفة من السكان تم اختيارها من احياء مختلفة فى تورنتو بكندا ، رأيا أنه ليست درجة التعرض للتليفزيون هى التى تؤثر على الاحساس بالخوف من العدوان ، ولكن أوضاع الجيرة التى تحيط بالمرء . ويمكن ألا نشاهد التليفزيون إلا نادرا غير أنه إذا كان الجيران يشكلون وسطا عنيفا ، فإننا نشعر بالعنف التليفزيونى بصورة مكثفة أكبر مما لو كنا أكثر دأبا على مشاهدة الشاشة الصغيرة . ولهذا فإن الاستنتاج النظرى يناقض جزئيا جيرنبر من حيث إن التليفزيون لم يعد السبب المباشر فى الشعور بعدم الأمان .

ان اكتشافات جيربنر ودوب وماكدونالد ليست متناقضة بالضرورة لأن الدراستين تعتبران مكملتين لبعضهما البعض على نحو ما أشار إليه تان Tan (١٩٨٥) . والواقع إن الاحساس بالعدوان يزداد فى الأوساط التى يكون فيها معدل العنف مرتفعا . كما أنه من الحقيقى أن التليفزيون يعرض مناظر حضرية تكثر فيها الجريمة . ومن ثم فإن أولئك الذين يقطنون أحياءً ذات معدل جريمة ضعيف لا يتصورون العنف التليفزيونى ممهماً ، فى حين أنه على خلاف ذلك بالنسبة لمن يعيشون فى أحياء عنيفة . ويتمثل الاستنتاج إذن فى أن المشاهدين الذين يعيشون فى وسط يسيطر عليه العنف الشديد يميلون إلى أن يعمموا إلى حد كبير العنف التليفزيونى على الواقع الذى يعيشون فيه .

كما أشار ، لاحقاً ، باحثون آخرون إلى أن قدرة الصورة التليفزيونية على التعميم أكبر من الواقع . وعلى سبيل المثال عند كارلسون Carlson الذى أقام علاقة ، فى ١٩٨٣ ، بين التعرض لمشاهدة عنيفة وبين الموافقة على الوحشية البوليسية ضد

الحريات المدنية . ودرس زيلمان Zillman وكشلاج Wak shlag (١٩٨٥) الصلة بين التليفزيون ومشاعر القلق والخوف من الوقوع ضحية لهجمات ارهابية . وتوصل هانى Haney ومانزولاتى Manzotati (١٩٨٠) إلى نتيجة أن التليفزيون يميل إلى افتراض المسئولية الجنائية للمتهم أكثر من افتراض براءته ، وأنه ينمى الاعتقاد بأن القوانين تحمى المذنبين بصورة أفضل من حماية الأبرياء ، كما أن الشرطة لا تقف أمامها عقبة من الناحية القانونية فيما يتعلق بمطاردة المتهم .

وعموما فإن البحوث تفترض أن البرامج المتخيلة وبرامج الترفيه تقوى الاحساس بالخطر والشعور بالضعف مما يدفع إلى العدوان وكذلك إلى الردع والقصاص والاستغلال . وكل ذلك من شأنه أن يفضى إلى دفع الأشخاص الخائفين إلى أن يصبحوا أكثر خضوعاً ويسهل التلاعب بهم وأكثر عرضة لكى يتبنوا بشكل طبيعى مواقف متصلبة فى المجال الدينى والسياسى (Signonelli ، ١٩٩٠) .

(ب) المرأة المسترجلة :

كان الرجال ، حتى السبعينيات من هذا القرن ، هم الأبطال الكبار فى البرامج . وكانت سلطتهم التى لا تقبل المنازعة واضحة جلية فى جميع الدراسات الكمية والكيفية التى أجريت لمدة عقد من الزمان . وما أكثر البرامج مثل تلك التى تبث فى أوقات الذروة Prime Time أو المسلسلات الروائية التى تتجاوز فيها نسبة مشاركة الرجال ٦٠٪ إلى ٧٠٪ وعادة ما يمارس الرجال فى الأدوار التى يضطلعون بها المهن ذات الاعتبار البالغ والتى تقترن بالسلطة والنفوذ : كبار العلماء أو مخبرون (شرطة سرية) أو رجال سياسة . أما النساء فهن فى العادة دون عمل وزوجات ، ورومانسيات تشغلهن أدوارهن المنزلية .

فى حين أن القسمات الرجولية تعطى الأولوية للعدوانية ولكن أيضا الرشاد والاستقرار والجدية ، وتقدم النساء بوصفهن من الشخصيات الجذابة والاجتماعية والناعمة والمسالمة . وحتى فى برامج الأطفال فإن هذه القوالب يزداد التركيز عليها ، وغالبا ما ينتهى الأمر بالمرأة النشيطة للغاية بالعقاب . ولكن إذا ما تمت مقارنة الجنس بلون البشرة فالمرأة البيضاء تكون أكثر اقترابا من شخصية وسلوك الرجل الأبيض : فهى من محبى الغير وتقاوم الاغراءات وغير عدوانية ، ومع ذلك هى من المتشبثات للغاية بالمهام التى تقوم بها .

كما تقدم الاعلانات نفس النماذج المقولبة من الرجال والنساء . وتأثيرها يكون أكبر على الأطفال . وتبين بعض الدراسات المتعلقة بالأطفال فى مواجهة الاعلانات أن

الأطفال يمكنهم أن يعكسوا الأجناس لكى يتقمصوا القوالب الايجابية التى تكون حاسمة إلى درجة أن الفتيات الملونات الصغيرات يملن إلى تقمص الأدوار التى يقوم بها الرجال البيض عند اختيارهن لإحدى المهن . وهو أمر لايحدث مع الفتيات الصغيرات من الجنس الأبيض (اوبريانت O'Bryant وكوردر - بولز - Corder Bolz ، ١٩٧٨) .

ويبدو أن إنتاج البرامج التليفزيونية فى الثمانينيات ابتعد عن القوالب الجنسية الكاريكاتورية للغاية التى اتسم بها الماضى ، ولايرجع ذلك إلى الوعى المتزايد بالمساواة بين المشاهدين والمشاهدات فحسب ، بل أيضا إلى الدور الأكثر أهمية بالفعل الذى تضطلع به المرأة فى الحياة . وهكذا تولد النموذج الحديث المقولب ، صورة جديدة للمرأة المسترجلة فى التليفزيون ، قوية ومستقلة حيث اتسمت بشخصية تجمع بين وظائف الذكورة المقترنة بسلوك نسائى . ونواجه بامرأة رياضية ومسيطرة ومستقلة وقوية غير أنها فى نفس الوقت مهتمة بالغير متفانية ولطيفة ورقيقة . وثمة نماذج لهذه المرأة الجديدة فى روايات مثل Le Bill Cosby Show أو عند Roseanne ، ربة البيت التى تمثل البروليتاريا المتحررة (عقليا) .

ومع ذلك وبالنسبة للنقد التليفزيونى فإن ظاهرة Telenovedas فى أمريكا اللاتينية التى لاقت رواجا شديدا فى أسبانيا وايطاليا إنما تمثل :

« نموذجاً جيداً للحنين إلى الماضى الذى يحس به قطاع عريض من السكان بالنسبة للمسلسلات التى لا تنتهى والتى يشكل فيها الزواج اللحظة القوية ويكون وصول الطفل مناسبة لمواقف صراعية تشكل المحرك للنسيج السردى .

[...] وان تذوق المسلسلات ونماذجها الأصلية لا يعد مظهرا لثقافة فرعية لكنه الاستغلال التليفزيونى لبعض التعبيرات الممثلة لما هو نسائى .

(Jinenez ، ١٩٩٠)

وإن ما تغير بصورة أساسية فى الواقع هو أن المرأة نالت اعترافا بقدرها فى مؤشرات المشاهدين التى تبرز دورها فى الاستهلاك التليفزيونى الغربى . لكن إذا ما تجاوزنا المظاهر فيما وراء القناع الجديد الذى تظهره المسلسلات للمرأة ، تبدو صورة قديمة وتقليدية . ومن ثم :

« فإن التقييم الاجمالى للتغييرات التى طرأت على تمثيل المرأة فى التليفزيون ليس بالمهمة اليسيرة . ويمكن القول بأن التليفزيون يتيح اليوم

هامشا للحركة أكبر من الماضى ، حتى لو اقتصرت ترجمة ذلك على الناحية الكمية [..] ويبدو من جهة أن الشخصيات النسائية تتعدد وتتنوع . ومن جهة أخرى فإن هذه الرؤية القصوى للمرأة على الشاشة الصغيرة ، ولا سيما فى المجال التخيلى ، إيجابية أكثر مما يلزم بحيث لاتبدو مقنعة » .

(الفاريز Alvores ، ١٩٩٠)

(جـ) الهنود لايحسنون التصويب:

إن غالبية الانتقادات الموجهة للتليفزيون سواء فى أمريكا الشمالية أو فى البلاد الأخرى عن العنصرية التى يعرضها وعن المعاملة المتحيزة للأقليات الاثنية قد كانت هى أيضا موضع اعتراض وطعن ، ووجهت إليها الانتقادات بالاستناد إلى البحوث الامبيريقية باعتبارها ذات طابع ايدولوجى أو انطباعية . غير أن نشر التقارير والدراسات الصادرة عن مختلف الهيئات تبين ، مع ذلك ، أنه حالما تحسنت منهجيات البحث وغدت أكثر علمية اتضح أن جوهر الانتقادات سليم تماما ، وأنها ، حتى فى بعض الأحيان ، كانت دون ما أظهرته البرامج التليفزيونية .

وفى تقرير للجنة الحقوق المدنية عن النساء والأقليات فى التليفزيون نجد أن ما جاء فيه يعرفه جيدا العديد من المشاهدين بما فى ذلك المشاهدون غير الأمريكيين :

« لقد استبعدت الأقليات من شاشة التليفزيون فى التاريخ الحديث جدا للبرامج التليفزيونية فيما عدا بعض الأدوار المعينة . وغالبا مانرى السود فى الكوميديا وبرامج المنوعات ؛ ويقتصر الهنود الأمريكيون على أداء أدوار فى أفلام الويسترن التليفزيونية ، أما فيما يختص بالأمريكيين من أصول آسيوية فقد ظهروا أولاً فى أفلام Fu Mancliu و Charli Chn . أما الأشخاص من ذوى الأصول الأسبانية ، وخاصة Chicano فقد اضطلعوا بدور رجال العصابات فى أفلام الويسترن التليفزيونية أو فى أفلام الاعادة السينمائية من نوع كنوز سيرا مادر Sierra Madre " .

(لجنة الولايات المتحدة للحقوق المدنية ، ١٩٧٤)

وقد سبق فى ١٩٥١ أن طلبت منظمة للدفاع عن الملونين سحب إحدى المسلسلات التليفزيونية لأنها أساءت إلى السود وعرضتهم باعتبارهم مهرجين وذوى مستويات دنيا

وغير شرفاء . وعندما يجرى عرضهم وهم يمارسون مهنة حرة ، يصبح الأطباء من المشعوذين والدجالين والمحامين من الجهلاء المجردين من أية قيم أخلاقية . وتوصف نساء السود بالابتذال والفظاظة .

كما استنكر تقرير لجنة الحقوق المدنية بصفة خاصة النقاط التالية :

قدمت البرامج التليفزيونية فى الخمسينيات والستينيات السكان الأصليين بوصفهم دمويين ومتوحشين . وأثارت رابطة الدفاع عن الهنود الأمريكيين بأن الهنود يظهرون حقراء وسكارى وقطاع طرق يهاجمون القطارات وعربات المسافرين التى تقودها الجياد . وللغرابة فإن الهنود يسيئون اطلاق النار فى حين أن البيض لا يخطئون الهدف . أما الآسيويون من جانبهم فقد لاحظوا أن التليفزيون يجعلهم محصورين فقط فى أداء أدوار الغسالين والطباخين والندلى وخدم المنازل ، أو أنهم يضطلعون بأدوار شخصيات فظة ومخادعين وخبراء فى الكاراتيه . وفى المقابل فإن النساء اعتبرن طيعات ولينات العريكة وغريبات ومثيرات جنسيا وشريرات .

وجرت العادة على أن يعهد إلى السود بالمهن الأقل احتراما من الناحية الاجتماعية . وفى أواسط السبعينيات فإن نصف شخصيات السود تركز فى خمسة أدوار كوميدية (Sitcoms) عرضتهم فى أنماط ثابتة ، ذات مستوى اجتماعى منخفض للغاية ولديهم مشاكل اجتماعية واقتصادية (ج ليمون Lemon ، ١٩٧٧ ، مانكس Bants. ومك غى Mc Qhee ، ١٩٧٧) .

ويسير التليفزيون الحالى على هذا النهج فى استغلال الأنماط المقولبة للأقليات . ويبدو أن التأثير الذى يمارسه عرض هذه الأنماط على الأطفال أكدته دراسات عديدة . ويمكن الاشارة فى هذا الصدد إلى الدراسة التى أجريت على الأطفال السود وعلاقتهم بالتليفزيون كمصدر لمعرفة الحياة وبينت أن الأنماط المقولبة تؤثر على هوية هؤلاء الأطفال (تان Tan ، ١٩٧٨) وإذا افترضنا أن الطفل يشاهد التليفزيون أربع ساعات يوميا فى المتوسط (مما يعنى أنه يشاهد فى المتوسط ٢٠٠٠٠٠ لقطة تليفزيونية عندما يصل إلى سن العاشرة) فمن المرجح للغاية أن الصورة التى كونها لنفسه تدين بالكثير لما قدمه له التليفزيون .

الفصل الثامن

الأحلام والكوابيس

أولاً -زيادة الاهتمام بالمسلسلات :

إن معظم الدراسات التى أجريت عن المسلسلات التليفزيونية تمت فى إطار البحوث الاتصالية ؛ واهتمت بصفة خاصة بما عرف باسم Soap Operas[(١)] وبالكوميديا التليفزيونية فى أمريكا الشمالية . ومع مرور السنين أظهرت هذه الدراسات اهتماما مستمرا وأكثر تحديدا بالظاهرة العامة والشاملة التى يشكلها موضوع المسلسلات التليفزيونية : وانطلق هذا التطور بدءاً من التحليل الكلاسيكى للمضمون وصولاً إلى تحليل الخطاب الاجتماعى مروراً بالأوضاع الاجتماعية السياسية للانتاج واقتصاد السلع .

ولم تشكل المسلسلات والـ Soap Operas حتى سبعينيات هذا القرن بالنسبة لباحثى ومنظرى الاتصال موضوع بحث ، فى حين أن ملايين السيدات كن يتابعن حلقاتها كل يوم بعد الظهر وكان ذلك استمرارا لتقليد أدمن عليه بعضهن منذ بدايات المسلسلات الاذاعية . وأخذ هذا الاتجاه فى التغير بدءاً من الثمانينيات . ونشرت قوائم تضمنت عشرات العناوين لكتب ودراسات عن هذه المسلسلات (تيجلر Tegler ، ١٩٨٢ ، وكاساتا Casata وسكيل Skil ، ١٩٨٣) .

وتناولت أولى الدراسات عن المسلسلات الروائية المتلفزة التحليل الكمى للمضمون . وقد استلهمت منهجية بيريلسون Berelson (١٩٥٢) وانصبت على إجراء « استقصاء تقنى يستهدف الوصف الكمى والموضوعى والمنظم للمضمون الظاهر للاتصال » . وهذا النوع من الدراسات لايهتم بالدرجة الأولى بموضوع المسلسلات قدر اهتمامه بتحليل تشويه « العالم الواقعى » فى عالم المسلسلات . ولهذا السبب فإن غالبية هذه الدراسات تنتمى إلى الإطار المفهومى للبحوث التى تم تحليلها تحت اسم « البناء الاجتماعى للواقع » . وتشكل « الحياة فى التليفزيون » نموذجا ممثلا لهذا النمط من التحليل الذى يدرس أربعة آثار اجتماعية معينة :

(١) مسلسل درامى اذاعى أو تليفزيون يتسم بطابع ميلو درامى وعاطفى كثيف كان منتشراً فى الولايات المتحدة - المترجم .

١ - الناس فى التليفزيون :

الأقليات الأسبانية الأمريكية ، سلوك السود فى التليفزيون ، أنماط (كليشيهات) المسنين ، الشخصيات والسمات الديموجرافية .

٢ - الجنس فى التليفزيون :

الاختلافات الجنسية فى السلوك الذى يعرضه التليفزيون ، الانماط الجنسية المقولبة ، ضروب السلوك الجنسى .

٣ - السلوك الإجتماعى فى التليفزيون :

ضروب السلوك الاجتماعى وغير الاجتماعى ، الألفة الجنسية فى الإعلانات أثناء وقت الذروة (Prime Vine) ، الاتجاهات فى تعاطى الكحوليات والمخدرات .

٤ - الأسرة فى التليفزيون :

الأدوار والبنى الأسرية ، التفاعل مع الاعلانات ، الأسرة السوداء فى التليفزيون (جرينبرج ، ١٩٨٠) .

وثمة مثال آخر نموذجى لتحليل المضمون فيما يتعلق بالمسلسلات يتمثل فى دراسة Skill و Casata المعنوية :

Life and Death in the Daytime Television Serial : A Content Anapysis"

حيث يتساءل المؤلفان عن تأثير الموضوعات المعروضة فى Soap Operas مثل المرض أو الموت على الجمهور . وكانت الإجابة أن كثيرا من الحلول التى تطبقها الشخصيات لحل التوترات اليومية تستخدم كنموذج من قبل المشاهدين ، وحتى طرق الموت على الشاشة تملأ مخيلتهم .

لكن الانتقادات الأساسية التى وجهت إلى هذه المنهجية تشككت فى تحويل نص معقد ، أدبى وسمعى مرئى إلى وحدات تحليل كمى . وذلك مثل ايجاد مقابلة آلية بين العالم المتخيل للمسلسلات والعالم الواقعى للمشاهدين ، وصولاً فى بعض الأحيان إلى حد توقع وجود آثار مباشرة من النوع الجسمانى النفسى (القلق ، التوتر ، الأرق الخ ،) . وتنهض جميع هذه التحليلات على افتراض أن المشاهدين يقرأون Soap Operas باعتبارها واقعية . وقد دُرست هذه المسلسلات فقط من زاوية الموضوعات الأساسية والجدالية (المعاناة ، المآسى ، الادمان ، الجوانب العاطفية الخ .) وذلك بغية دراسة النماذج الاجتماعية التى تقدمها ، وبدون الاهتمام بشكل عرض الموضوعات والأشكال

السمعية المرئية ولا بالأنواع أو الأحجام . ويرى آلن Allen (١٩٨٥) أن ما يُستبعد في تحليلات المضمون التقليدية هو فرض الخبرة الجمالية التي تتاح للمشاهد الذي يكون مع ذلك قادرا على التمييز بين العالم الواقعي والعالم السردي .

كما أنه لا يجري الاعتراف بواقع أن عملية التلقي ليست عملا فرديا منعزلا ، وإنما هناك قراءة ذات طابع مشترك للقصص المتلفزة ، وتلك ظاهرة ينبغي أخذها في الحسبان . وتعد Telenovelas و Soap Operas أنواعا موجهة في الأساس إلى السيدات ، ومن هنا يتأتى الطابع الخاص للغاية لهذا النوع من العمل . وقد تتطلب الدلالة الاجتماعية لهذه المسلسلات والمكانة التي تحتلها في تاريخ الاتصال الحديث المزيد من الصرامة النظرية لإبراز أبعاد الأوجه المختلفة لهذه المنتجات للصناعة الثقافية .

غير أنه على أية حال لايمكن الحط إجمالا من شأن تحليل المضمون ؛ وذلك لأن هذا النهج أتاح تجاوز الآثار المباشرة . وفي الوقت الراهن فإن تحليل المضمون ، مستعينا بمنهجيات اجتماعية ولغوية أخرى ، يسعى إلى تجاوز الحدود الظاهرة التي يفترضها التركيز فقط على المضامين الظاهرة . إن تحليل المضمون التقليدي يسلط الأضواء على العلاقة بين مضمون المسلسلات والجمهور ولاسيما عبر اهتمامه بالحكايات والأشخاص . وتكمن المشكلة الأساسية لهذه التقنية في أنها لا تأخذ في حسبانها ، إلا بدرجة محدودة للغاية ، الاختلافات بين أنواع الانتاج التي يجري تحليلها - مثل الصيغ والنماذج والبنى السردية - نازعة بذلك إلى تعميم النتائج على جميع إنتاج المسلسلات ، وهذا ما لاحظه Contor و Pingree (١٩٨٣) إذ رأيا أن عالم Soap Operas مختلف عن عالم المسلسلات المسماة Prime Time . أما دراسة Telenovelas ، وهي نوع محوره حواديت السيدات وقصص الحب والصحة والمرض ، أو الفئات الاجتماعية والأدوار المهنية أو الجنسية وتعاطي الكحول ونماذج السلوك والمواقف الجنسية ، فتهتم بالطريقة التي تفرض بها الصور النموذجية نفسها أو الكيفية التي تتحول بها . ولكن لم تهتم أية دراسة من هذه الدراسات بتحليل تأثير سياق الانتاج والبرمجة على المضامين . ونحن نعلم اليوم ، خاصة بفضل البحوث التي أجريت في الثمانينيات ، أن السوق الاعلانية وكذلك بنية الزمن الاجتماعي للمشاهدين لهما تأثيرها الحاسم على الشخصيات ومضامين مختلف أنواع وأحجام المسلسلات .

نريد توضيح أن العوامل السوسيولوجية مثل معايير وعادات النساء لها مكانتها في النظام الاجتماعي ، كما أن أوضاع السوق ودرجة التدخل الحكومي يؤثران على مضمون Soap Operas بدرجة أكبر من تأثير القيم الفردية أو الموهبة أو القدرات الإبداعية للمسئولين عن هذه البرامج .

(١٩٨٣ ، Cantor & Pingree)

ثانياً - سر النجاح :

غالبا ما تساءل نقاد التليفزيون والمنظرون والسيناريست والمنتجون والمبرمجون كيف أمكن تقبل وفهم مسلسل دالاس Dalles على نطاق عالمى . واعتبر البعض أن ذلك يمثل امبريالية ثقافية ، أولا لأن الرسالة فى شكلها ومضمونها أمريكية ، وثانيا لأن المشاهدين يدركونها على هذا النحو . وثالثا لأن ثقافات مختلفة فهمتها على هذا النحو أيضا .

كما يرى البعض أيضا أن النجاح الدولى لهذا المسلسل يرجع إلى سطحيته الشديدة . وكان كاتز Katz ولا بيس Liebes أول من أجرى دراسة لمحاولة فهم نجاح هذا المسلسل ، ورأيا على العكس أنه يتكون من بنية سردية مركبة للغاية (فهو فى الواقع ملحمة روائية ذات بنية متشعبة تستلهم تراجيديا روميو وجولييت) . فى حين أن البعض الآخر يحدد أن نجاحه مصدره أن الناس يشاهدون البرنامج دون الاهتمام بالمضمون : أى دون فهمه .

غير أنه قد يبدو أن التصور الرمزى ثقافيا وعقليا للمشاهدين يضطلع بدور مهم ، وذلك لأنه يتيح لهم فك شفرة الرسائل بما يتوافق مع ثقافتهم .

ويشير العمل الذى اضطلع به كاتز ولابيس وانصب على جماعات المهاجرين من العرب واليهود الذين وصلوا حديثا إلى إسرائيل إلى :

١ - أن المشاهدين يتعاونون فيما بينهم للمعاونة المشتركة فى فهم المسلسل بفضل التوافق غير الرسمى ،

٢ - أن المشاهدين يتعاونون فى تحليل احداث المسلسل وفى ربطه بحياتهم الخاصة .

٣ - أن المشاهدين يخلقون بينهم وبين المسلسل وشخصياته « مسافة معينة » ويبدو أن هذه المسافة تقل عند الأمريكيين بدرجة أكبر مما هو عند الأجانب .

وبالنسبة للباحثين الذين يستندون إلى منهج عبر الثقافات الذى اتبعه كاتز ففى وسعهم أن يزاوجوا بين تفسيرهم الشخصى أو المتباعد قليلا وبين رؤية متعارضة تماما ذات طابع نقدى .

وفى ١٩٨٨ أشرف اليساندرو سيلج Alessandro على دراسة دولية على الصعيد الأوروبى عن تأثير « دالاس » : واشترك فيها كاتز بصفته مستشارا . وتعتبر هذه المبادرة مهمة لعدة أسباب :

(أ) فى المقام الأول : أهداف البحث :

استمرت الدراسة لمدة أربع سنوات وانطلقت من الملاحظة التالية :

تمت الكتابة كثيرا عن دالاس وعن المسلسلات الأمريكية ولكن ما أقل ماكتب ، إن كان قد كتب شيء ، عن المسلسلات الأوروبية . وتمثل الهدف الآخر فى القيام بفحص أكثر دقة لأسباب النجاح الدولى لمسلسل دالاس .

(ب) وفى المقام الثانى معايير اختيار العناصر الكلية البارزة (Corpus)

حاولت الدراسة تقديم تعريف غير معيارى للمسلسل . وشكل تعريف « الفيلم التليفزيونى » أو مضمون الحكاية أو حجم المسلسل أو عدد الحلقات وكذلك تحليل الانتاج الوطنى ، الموضوعات الأساسية للدراسة ، وهكذا .

(أ) عرّف الباحثون الفيلم التليفزيونى باعتباره قصة خيالية صممت للتليفزيون مقسمة إلى حلقات تتراوح مدتها ما بين ٢٥ و ٥٥ دقيقة . ويجوز أن تكون المسلسلات قصيرة (من ٣ إلى ٦ حلقات) أو أطول من ذلك ٢٠ أو ٢٥ أو ١٠٠ حلقة) أو تكون ذات طول غير محدد .

(ب) اقتصر اختيار معيار مشترك يتعلق بمضمون أو نوع المسلسل على الحكايات الأسرية (أو تلك التى لها علاقة بالأسرة) الموضوعة فى سياق وسط اجتماعى .

(جـ) إن الحلقة المختارة لابد أن تشكل جزءا من مسلسل مكون من ثلاث حلقات على الأقل (مسلسل صغير) وأن تستعرض حكاية معاصرة مرتبطة بالسياق الثقافى للبلد الذى تم فيه البحث .

(د) وبالنسبة لكل بلد من البلاد المشاركة فلابد أن يشمل التحليل خمس ساعات من البرامج الوطنية من بينها بالضرورة حلقة من مسلسله دالاس ، وأن تكون المسلسلات الوطنية انتجت وأذيعت فيما بين ١٩٨٠ ، ١٩٨٥ .

(جـ) تحليل مضمون البنى السردية :

هناك ملاحظتان لهما أهميتهما فى هذا المجال . أولا إن التحليل التقليدى لقيم موضوعات المضمون يعتبر محدود الدلالة . وثانيا اسهام الأعمال المتعلقة بالبنى السردية وخاصة ذات الأصل السينمائى (ولا سيما فى فرنسا وإيطاليا وبدرجة أقل فى بريطانيا) . كما تمت دراسة الأشكال السمعية المرئية للكتابة المتلفزة التى يمكن أن

تؤثر ، وهى تؤثر بالفعل ، على السرد الصريح للأفعال والحوارات . وتجسدت هذه المتغيرات الثلاثة فى خطة تحليلية ارتكزت على ستة موضوعات ؛ المونتاج ، الزمان والمكان ، الشخصيات ، الأفعال ، الكتابة المتلفزة ، القوالب النمطية (المحلية أو العالمية) . وحتى إذا كانت كل جماعات الباحثين ، فى كل بلد ، لم تطبق حرفيا حدود هذا التحليل ونطاقه فإن محاولة دمج تقنيات نابعة من نظريات وممارسات تجريبية مختلفة تنطوى على وثبة نوعية مهمة ، وتمتلك قيمة تعليمية بالنسبة للأعمال البحثية الأخرى .

(د) دراسة المشاهدين :

إن دراسة المشاهدين ، التى سارت على نهج التراث الأمريكى المتمثل فى إجراء بحوث تجريبية عن جماعات المشاهدين ، استهدفت التحقق من ضروب التماثل والاختلاف التى يدركها المشاهدون بين البرامج الوطنية والمسلسلات الأمريكية . وإن حلقة دالاس التى كانت موضعاً للدراسة هى موت بوبى (Bobby) ، كما اختيرت حلقة من مسلسل وطنى . وتكون عينة المشاهدين من أربع مجموعات تتكون مجموعة من عشرة أشخاص (ثمانية فى إيطاليا) . وأعد كاتز ولابيس نموذجا موحدا لجميع البلاد بغرض دراسة مشاهدة دالاس .

ويمكن تقسيم النتائج التى أسفرت عنها هذه الدراسة إلى جزأين : يختص الجزء الأول بنتائج العلاقة بين البنى السردية ومضامين وتكييف عملية البرمجة . وينصب الجزء الثانى على تعميمات وأفكار وتأملات المسلسلات الأمريكية وكذلك مسألة الهوية الثقافية .

١ – يبين تحليل المنافسة بين المسلسلات الأمريكية والأوروبية أن المسلسلات المنتجة محليا فى جميع البلاد الأوروبية تحتل المكانة الأولى عند المشاهدين ويأتى الانتاج الأمريكى دائما فى المرتبة الثانية .

٢ – توضح دراسة المسلسلات الأكثر تمثيلا فى كل بلد وجود تنوع بالغ فى النماذج والقوالب الثقافية .

٣ – فيما يتعلق بالموضوعات السائدة فى المسلسلات الدولية التى تحكى قصصا متعلقة بالبرجوازية الكبيرة (خاصة لأنها تبث فى ساعة الذروة Brime Time فإن المسلسلات البريطانية ، مثل Covonation Street تعتبر حالة فريدة لإفراطها فى سرد حكايات الطبقة العاملة .

٤ – لا يعتبر مسلسل دالاس ممثلا للانتاج الأمريكى (وفى المقابل فإنه يعتبر منتجا تصديريا لقناة تليفزيونية كبرى فى منافسة مع قنوات الكابل ومع السوق المحلية) ، كما أنه لا يعد نموذجا من حيث ترشيد عملية الانتاج آليا .

٥ – أن الجمهور الأوروبى لا يختار المسلسل وفقا لمعايير وطنية أو ثقافية وإنما تبعا للأنواع المتاحة له محليا .

٦ – عندما يقارن الجمهور بين مختلف أساليب القصص الخيالية ، فإن الأحكام التى يصدرها تعزى إلى نمط الاستقبال الذى يختلف تبعا للمنتجات ، وهذه الأحكام لاتتنافى بالضرورة . مما يعنى أن مسلسلا تاريخيا أو اجتماعيا ، على النحو الذى يُنتج كثيرا فى أوروبا ، سوف يجرى تفسيره بطريقة بالغة الاختلاف عن مسلسل آخر يوضع فى إطار التسلية واللهو .

٧ – وفى أوروبا فإن الصناعة استجابت بطريقة متفاوتة للغاية . ففى حين وجدت محاولات فى ألمانيا وفى فرنسا لمواجهة Soap Opera الأمريكية للرموز الثقافية المحلية . فقد حافظت ايرلندا وانجلترا على قدر أكبر من المقاومة للمنتجات المصنوعة فى الولايات المتحدة الأمريكية .

٨ – وإزاء ظاهرة المسلسلات فقد كان رد فعل المجتمعات الأوروبية متمشيا مع سماتها الخاصة . ففى إيرلندا أتاحت المسلسلات الفرصة لمعالجة المشاكل المحرمة (التابو) التى لم تجد مكانا آخر للتعبير عنها . أما فى ألمانيا حيث كانت المسلسلات موضع نقد بالغ ، فإن برنامج الهولوكوست حظى بترحيب شديد لأنه اندرج فى نطاق برنامج عمل على مشاركة المشاهدين ، مما رفع شأن طابعه التربوى .

٩ – إن الاختلافات بين المسلسلات الأوروبية والمسلسلات الأمريكية تتعلق بدرجة أقل بالمضمون من الأساليب السردية والأحجام .

١٠ – وطبقا لما سبق قوله فإن المسلسلات الأمريكية تنطلق من مواقف وشخصيات واقعية يجرى تناولها على نحو يتمكن فيه قدر كبير من الجمهور من أن يجد نفسه فيها أو يتوحد معها . وتكون الحكايات مجرد ذريعة للحصول على رضا الجمهور (مثل Capital) فى حين أن الأوروبيين يحولون هذه المواقف الواقعية إلى وسائل درامية خيالية (مثل La Pieuvne) .

١١ – لا يعتبر زيادة المسلسلات الأمريكية المستوردة أمارة على الانحراف من قبل الجمهور بقدر ما يدل على نقص خيال القائمين على البرمجة وغياب الصناعة الأوروبية . وكون أنه يوجد دائما منتج أوروبى على رأس لائحة جوائز مقاييس الاستماع ينبغى أن يحث المسئولين عن القنوات التليفزيونية والصناعة السمعية المرئية على التفكير بجدية فى هذا المجال .

١٢ – وبالنسبة لمسألة المنتجات ذات الطابع المحلى وفى إطار مناقشة الهوية الثقافية فثمة خطران محدقان . أولهما أن المنتجات التى تتسم بطابع شديد المحلية يتعذر تداولها داخل السوق الأوروبية وفى غيرها . ويتمثل الخطر الثانى فى أن الانتاج المشترك إذا ما تم تنفيذه بطريقة توافقية وعالمية مبالغ فيها فقد يفضى إلى لا مبالاة الجمهور فى كل بلد من البلاد .

ثالثاً : جماليات المسلسلات :

تشكل دراسة المسلسلات ، فيما يتجاوز تحليل المضمون ، معلما هاما فى فهم ظاهرة الآثار الاجتماعية الثقافية للتليفزيون .

وفى البحوث المتعلقة بالمسلسلات المتلفزة فإنه يمكن تمييز عدة توجهات نظرية ونظامية محورها الأساسى Soap Opera أو كوميديا المواقف (Sit - com) .

تاريخ المسلسلات التليفزيونية :

يفسر التطور التاريخى للمسلسلات نجاحها الدولى . وقد استعرض Artur Hough (١٩٨١) ثلاثين سنة من كوميديا المواقف فى الولايات المتحدة وضمنها فى كتالوج تفصيلى حيث يرد عنوان جميع المسلسلات المذاعة مرتبة حسب الموضوعات والتسلسل الزمنى . وبذلك يستعرض تطور هذه الكوميديات من ١٩٤٨ إلى ١٩٧٨ عبر مختلف فئات الموضوعات وتواريخها .

(أ) الكوميديا العائلية (Sit - Coms) :

« العائلة التقليدية (١٩٤٨ – ١٩٥٥) ؛ العائلة الذرية » (١٩٥٥ – ١٩٦٥) ؛ العائلة غريبة الأطوار » (١٩٦٥ – ١٩٧٥) ؛ « العائلة الاجتماعية » (١٩٧٠ – ١٩٧٨) .

(ب) الكوميديا غير العائلية (Sit - Coms)

« الكوميديا الأولية » ١٩٤٨٠ – ١٩٥٥) ؛ « الكوميديا العسكرية » (١٩٥٥ – ١٩٧٠) « كوميديا رجال الأعمال » (١٩٦٠ – ١٩٦٥) ؛ « كوميديا الفنتازيا » (١٩٦٥ – ١٩٧٠) ؛ « الكوميديا الريفية » ١٩٦٠ – ١٩٧٠) ؛ كوميديا المغامرات ، (١٩٦٥ – ١٩٧٠) ؛ « الكوميديا التى تتناول الجماعات المهنية » (١٩٧٠ – ١٩٧٨) .

ووجد مجال آخر للبحوث المتعلقة بالمسلسلات أعطى الأولوية لمسلسلات Soap Operas . وهكذا يقدم R. Allen فى Speaking of Soop Operas (١٩٨٥) لا مجرد رؤية تاريخية لتطور هذا النوع ابتداءً من الأصول الإذاعية وإنما يقوم كذلك بمراجعة نقدية كاملة للدراسات والمقاربات النظرية والسوسيولوجية . ويستعرض الأشكال السردية والثقافية وكذلك معايير إنتاج المسلسلات مع الاهتمام على نحو نقدى بدراسات الجمهور ومختلف التوضيحات النظرية المتعلقة بالمضمون والتلقى .

آليات إنتاج المسلسلات :

تتناول هذه الدراسات إنتاج المسلسلات ودور المنتجين والمؤلفين والمخرجين . ويعد كتاب Muriel CanFor وSuzanne Pingree المعنون The Soap Opera (١٩٨٣) مساهمة فريدة فى هذا النوع من التناول . ويبدأ هذا الكتاب مثل عمل Allen بتعريف مفهوم Soup Opera ثم يقييم بعد ذلك علاقة بين المضامين ومحددات الإنتاج والبرمجة.

وفى مجال آخر له صلة مع ذلك بالمسلسلات توجد أيضا أعمال ممتازة عن المسلسلات توجد أيضا أعمال ممتازة عن المسلسلات تستوحى موضوعات سبق أن عالجها مؤلفون سينمائيون مثل سبيلبرج Spielberg وكوبولا Coppola ، ورومر Rohmer . وتروفو Truffout الخ واهتمت بحوث أخرى بالعلاقات القائمة بين الانتاج والبرمجة (Tiliot ، ١٩٧٢ ، و Steurard ، ١٩٨٥ ؛ Alvorado ١٩٨٨ ، Mattelart ، ١٩٨٧) .

البنى السردية للمسلسلات :

لقد تم للمرة الأولى تناول هذه البنى فى الدراسات التى أشرف عليها Propp (١٩٧٤) عن الخرافات ، وقد اغتنت هذه الدراسات على الصعيد النظرى بمساهمة النظرية التناصية ولا سيما بفضل أعمال بارت Barthes وجريماس Greimas وايكو Eco . ولكن ليس من الضرورى الاكتفاء بهؤلاء المؤلفين لأن المجال المكتبى اغتنى بقدر هائل لحسن الحظ بفضل الدراسات المحددة التى حللت بطريقة ملموسة وعملية الاستراتيجيات السردية الخاصة بالمسلسلات .

المشاهدون وجمهور المسلسلات :

يشمل هذا الموضوع البحوث الخاصة بالآثار التى تتركها المسلسلات عند المشاهدين وظواهر الفهم والتفسير فى علاقتها بالبناء الاجتماعى للواقع ؛ كما يضم الدراسات التى تتناول العلاقة بين البرمجة وتطلعات المشاهدين ، وكذلك ما يطلق عليه

عموما اسم استراتيجية البرمجة أى الاجراءات التى تتبع فى إعداد خريط برامج كل قناة تليفزيونية (Cantor & Pingree ، ١٩٨١ و Vilches ، ١٩٩١ و Rizza ، ١٩٨٩ ، ودراسة كاملة تماما أعدها Pozzato فى ١٩٩٢ غطت أربعين عاما من العلاقات بين التليفزيون والمشاهدين .

التكرار والمتسلسلات :

اهتمت بحوث كثيرة للغاية بالخطاب التليفزيونى والجوانب الرمزية والسيميوطيقية فى المسلسلات ، وقد سلكت اتجاهين :

(أ) فهناك تلك البحوث التى اهتمت ، من ناحية جمالية ، بصياغة مفهوم لنموذج أو نمطية (تيبولوجية) إنتاج المسلسلات المتلفزة .

(ب) وانطلقت البحوث الأخرى وهى أقرب إلى البحث النظرى ، من نظرية التناص لتحليل الأشكال والبنى السردية .

ويبدو أن التليفزيون والمتسلسلات لهما أصل واحد ومراجع مشتركة ويقع تاريخ التليفزيون فى ملتقى لحظتين أساسيتين من أجل فهم المجتمع الحديث : ازدهار الثقافة الشعبية والانتاج الصناعى . وهاتان الظاهرتان اللتان عجلتا بزوال المفاهيم الرومانسية للمؤلف وللعمل الفريد – تفسران فى الوقت ذاته هيمنة المسلسلات على وسائل الاتصال . وقد أفضت الحلقات المسلسلة والحكايات التى يقدمها المؤلفون من جهة والانتاج المسلسل للبرامج من جهة أخرى إلى ولادة المسلسل التليفزيونى ، الوريث المباشر لـ Soap Operas .

وإن النوع الأول للفيلم التليفزيونى ، فى سنوات الخمسينيات ، « يبدو كأنه تصغير للنوع وهو أفلام المغامرات بتنويعاتها المختلفة : الويسترن والفروسية » (Cal-abres ، ١٩٨٤) . وهو نوع يعرض شخصيتين أساسيتين ، طفل وأب / صديق / بطل : « طرزان » ، رينتنتان Rintintin " . وبنية المسلسل واحدة دائما ، فلا توجد حكاية أساسية وإنما كل حلقة لها قصة خاصة بها وبذلك تغدو نوعا بلا نهاية . كما يحدد Calabrese مستويين يميزان هذه المسلسلات : المستوى السكونى والمستوى الديناميكى . والمستوى السكونى هو الذى يعتبره مؤلفون آخرون (مثل Propp) منتميا إلى مجال قيم الخير والشر . وتكون شخصيات الفيلم التليفزيونى فى جانب الخير . ويتفق المستوى الديناميكى مع ما يسمى بمحركات الفعل : التهديد ، الخيانة ، الخ .

ويستمد النوع الثاني من الفيلم التليفزيوني موضوعات من الاقتباسات الهامة الأدبية أو السينمائية التي من نوع زورو Zorro (أو « ايفانهو » Ivonhoé (المأخوذة من رواية والترسكوت) . وفي هذا النموذج ، يضطلع الوقت بدور حاسم في بنية الحكاية وفي شخصية الأشخاص ، ويختفي وراء زورو نبيل مكسيكي ويقف وراء ايفانهو فارس من فرسان ريتشارد قلب الأسد . وعلى الرغم من التعارض الصارم بين الأخيار والأشرار ، وكما في الحالة السابقة ، فإن الحكاية تتطور بما يتمشى مع الأحداث خلافا للنموذج السابق حيث يمكن عكس الحلقات دون أن يخل ذلك باستمراية الأحداث .

ويجد النموذج الثالث تعبيره في مسلسل Bonanza الذي أخذت صيغته في « أسرار الغرب » les mysteres de l'Ouest ويتميز هذا النموذج ، على عكس النموذجين السابقين ، بوجود عدد كبير من الشخصيات حتى ولو كانت النماذج والتنويعات النمطية قليلة العدد (الكاهن ، المصرفي ، الـ Sherif) . وتتطور الشخصيات وتكبر في السن ويستطيع المشاهدون متابعة التطور الزمني للشخصيات والحكايات . ويكمن الاختلاف الآخر في تعارض أقل حدة بين الأخيار والأشرار وفي مرونة أكبر في النماذج المثالية .

وثمة نموذج رابع للأفلام التليفزيونية يمثله كولومبو ودالاس » وفي الحالة الأولى هناك شخصية واحدة تواجه عددا متنوعا من الأبطال حيث لا يتجسد التعارض بين الخير والشر في الشخصيات والعبرة الفردية تعد أقل أهمية مما تكشف عنه الطريقة التي تحققت بها الجريمة . ولكن الاختلاف الأساسي يتمثل أن أن كل حلقة أعدت كنوع من الممارسة الأسلوبية ببراعة تتجاوز إطار الفيلم التليفزيوني (وبعض الحلقات أعدها Cassavetes أو J . Boorman) .

وتمثل حالة دالاس مثالا آخر للفيلم التليفزيوني الحديث الذي يرتكز بصفة أساسية على تناغم الحكاية والحلقات والشخصيات وتصوير المشاهد وعكسها .

ويعتبر Calabrese هذين النوعين من الأفلام التليفزيونية نموذجا للمسلسل ما بعد الحديث ، ويمكن إضافة Miami Vice حيث لا تعد الحكاية سوى ذريعة للربط السريع بين المشاهد وتنويع الألوان والحركات الصوتية كما في تصوير الفيديو Clipovideo .

ويقترح Amalia Martinez (١٩٨٩) مثالا آخر للتيبولوجية يرتكز هذه المرة على بنى القصص المتلفزة Telenovelas التي تتبنى حول أعمال بلا بداية ولا نهاية

(وهو ما يتفق أيضا مع تعريف الـ Soap Operas) ، لكن نفس الظاهرة تتكرر داخل كل حلقة ولا يمكن فهم الحكاية إلا إذا تمت مشاهدة المسلسل كله إذ أن كل حلقة تضيف عنصرا محددا إلى بقية الحلقات . وفى المقابل ، فإن الحلقات التليفزيونية ترتكز على الاسهاب فى البنى ومخططات ثابتة لا تساعد على زيادة الفهم .

ويمكن التمييز بين نوعين من الـ Telenovelas : النوع غيرالمحدد (المنفتح) والنوع المحدد سلفا .

ويتسم النوع المنفتح بما يلى :

١- تحديد البنى التكوينية منذ البداية ، ولكنه لا يجيز وجود عدد كبير من التركيبات السردية .

٢ - الشخصيات غير محددة المعالم تماما مما يفترض قدرا كبيرا من المرونة والحركية داخل هذا النوع على عكس ما يحدث فى الأفلام التليفزيونية حيث تكون الشخصيات غير متميزة تماما .

٣ - الاطناب هو القاعدة وتحدث الحبكة تلقائيا : حيث يستخدم حل عقدة الحدث الدرامى نقطة انطلاق لحبكة جديدة . وهذه المرونة فى العمل تحول دون أن يعهد بالاخراج إلى مؤلف يحتمل أن يترك بصماته وأسلوبه .

٤ - وتصاغ الشخصيات فى قوالب جامدة ، لهذا تستخدم الحركات والملابس للتعريف بهذه الشخصيات .

٥ - تطرح السيناريوهات عدة صيغ أو نسخ مما يتيح تكييفها على نحو تحكمى لاحتياجات الانتاج والجمهور .

٦ - تنتهى الحلقات دائما بموقف درامى لا يقدم له الحل إلا فى الحلقة التالية . ولهذا فإن النهايات الفاجعة تعد نادرة لأنها قد تضع حدا لتطورات لاحقة (مما قد يترتب عليه مشاكل على نحو موت Bobby فى دالاس » الذى جاء نتيجة بفسخ العقد ، ولكنه « بعث إلى الحياة » بفضل السيناريست عندما عاد الممثل إلى العمل) .

وتتسم الـ Telenovelas المحددة سلفا بما يلى :

١ - تكون الحكايات التى تجرى فى إطار الأحداث والشخصيات والنهايات محددة مسبقا بحيث تغتنى من الناحية السيكولوجية وفقا للمخطط المقرر من قبل .

٢ – تتحدد سمات الشخصيات بصورة مسبقة ولا يمكنها تغيير أدوارها . ويرجع نجاح هذا النوع إلى الطابع المستقر للشخصيات مما ييسر توحد الجمهور معها .

٣ – تتيح البنية العامة للسرد بنماذجه الثابتة تماما تنفيذ طريقة أسلوبية وبلاغية معينة .

٤ – يعبر الاطناب عن نفسه من خلال القواعد البنائية والتكرارات الأسلوبية مما يسمح للمتفرج بتوقع الأحداث وحسن فهمها .

٥ – تخضع أحداث الحكاية لمنطق سردى داخلى فى كل حلقة ، وبذلك تشكل محركات درامية أساسية لأن أى حدث تافه يمكن أن يحدث كارثة .

رابعاً – نوع المسلسلات واستقبالها :

(أ) – فهم المُشاهدين :

يعتبر اللجوء إلى تقسيم الأنواع أمرا مشتركا بين الموضوعات الأساسية فى دراسة المسلسلات . وخُصصت كثرة من المطبوعات لهذا الموضوع الذى يحظى باهتمام محورى فى البحوث الإيطالية . وهو ما استفاد به بعض الباحثين فى أمريكا الشمالية (مثل Neade ، ١٩٨٠) ولكن بقدر أقل من الاهتمام وعلى نحو أقل انتظاما . والأنواع عبارة عن ماركات تدل على البرامج وتوضح وجود ارتباط بالغ بين المنتجين والصناعة السمعية المرئية وحدود البرمجة التليفزيونية . وهى فئة ذات طابع مؤسسى تضم عالم المخرجين والمؤلفين والمنتجين الذى يتكاتفون لإظهار المنتج متخيلين الحكايات وكذلك المسائل الجمالية . ولكن من وجهة نظرتناصية ، فإن النوع هو شكل لتنظيم وضبط وتسلسل موضوعات ومدلولات المنتج المسلسل (P. Attallah ، ١٩٨٤) . وكموضوع جمالى فإن النص السمعى المرئى الذى نسميه مسلسلاً أو حلقات أو فيلماً تليفزيونياً يحتوى على أو يشكل مجموعة من المتغيرات والثوابت . مما يتيح ، برغم اختلاف كل منتج عن الآخر ، إيجاد الثوابت التى يتكون منها هذا النوع . ويمكن أن نجد الثوابت التالية فى كوميديا المواقف Sit - Coms :

١ – نجد نفس الاستعارات سواء فى المظاهرة المادية أو فى الاشارات والحركات .

٢ – تماثل طريقة عرض الحجج وإيجاد الحلول لها .

٣ – تماثل طريقة تخيل المواقف وتثبيتها .

٤ – نفس نظرية طريقة التمثيل والعرض أو كيفية ربط المنتج بالواقع العملى .

٥ – تصور متماثل للجمهور (Attaluh ، ١٩٨٤) .

وبدون الاستغراق فى النهج الميكانيكى لتحليل المضمون فإن غالبية البحوث عن المسلسلات أخذت فى الحسبان علاقة النوع / النص / الجمهور بغرض دراسة دور المرأة فى هذه المنتجات . وتذكر Charlatte Brunsdon (١٩٨٣) انه إذا كان من المتيقن ، كما يؤكد الكثيرون ، أن المتعة التى يستمدها المتفرج أو المتفرجة من السينما مرتبطة بشخصيات الرجال فهذا لا يعنى التوحد معها أو تقمصها بكل بساطة . ولهذا يتعين دراسة الصلة بين النص المعد بوصفه منتجا اجتماعيا وبين كل ما ينطوى على استقبال المشاهدين . مما يفترض وجود عوامل بالاضافة إلى النص يتعين وضعها فى الاعتبارإذا أردنا دراسة جمهور معين ، وهو فى هذه الحالة جمهور النساء . وإذا ما تم ، على سبيل المثال ، تحليل اخراج المسلسلات فإنه يتعين مراعاة العوامل الشكلية التى تساعد فى خلق وتكثيف السمات الشخصية والأشكال النمطية (المقولبة) الاجتماعية والجنسية . وعندما يتم تحديد مسلسل بوصفه حكاية تتوقف عند سؤال « ماذا سيحدث فى الحلقة القادمة ؟ » فإنه تبرز خاصية هذا النوع من المنتجات . ولكن هذا الأمر سطحى نظرا لأن ما يهم المشاهدين هو فهم المشاهد وتقبلها بالمقارنة مع أوضاعهم الاجتماعية المتعلقة بالاستقبال (أى فى نطاق الأسرة أو على انفراد) . والسؤال الضمنى الذى يمكن أن يكشف عنه تحليل النص هو : « ما هو نوع هذا الشخص ؟ » (Brunsdan ، ١٩٨٣) . وهذا الطريقة الجديدة فى النظر إلى العلاقة بين نص المسلسل والمشاهد يمكن تركيبها (للحصول على قيمة نظرية يؤكد صحتها البحث والتحليل) بالاستناد إلى ثلاثة أنواع من المعارف :

١ – معرفة نوع وتقاليد Soap Operas ، وعلى الأخص بالنسبة لعدم استمرارية القصة والبنى السردية المحددة سلفا .

٢ – المعرفة التفصيلية بالسمات السردية للعمل الفنى .

٣ – المعرفة الثقافية بالشفرات (الكودات) الاجتماعية وأنماط سلوك الشخصيات Brunsdon (١٩٨٣) .

وثمة دراسة أجراها Casetti (١٩٨٤) عن استقبال الأفلام التليفزيونية تتوافق

مع بعض نواحي اهتمامات Brunsdan . ويبنى بحثه على العلاقة بين المعرفة والكفاءة عند كل من المؤلف والمُشاهد . وحتى إذا كانت دراسته قد سلكت السبيل الذى اقتصر على منهجية التناص أو تلك المتأصلة فى النص (وبذلك تكون أقرب إلى الإنتاج الرمزى منه إلى الانتاج الاجتماعى) فإنها تقدم إيضاحات مهمة لتحليل المسلسلات من زاوية البنى السردية والاتصالية .

وقصد Caseti بالتالى دراسة علاقات المعرفة التى تقوم بين المسلسل وبين المشاهدين (القصة ، النسيج ،(الحبكة) ، الشخصيات ، الجو العام ، الخ) وكذلك الاستراتيجيات الاتصالية التى تنشأ بين المؤلف ونص المسلسل والمشاهد . وقد تمت صياغة العلاقات بين المعرفة والقدرات البراجماتية حول مجموعة أسئلة وضعت فى استبيان تحليلى على النحو التالى :

١ - كيف يتم التعرف على نوع الفيلم التليفزيونى ؟

٢ - كيف يتم التعرف على من يسرد الحكاية ؟

٣ - كيف يتم تحديد الحجة الأساسية ؟

٤ - ما هى الأفعال والشخصيات الأساسية ؟

٥ - كيف يتم ربط الحبكات الثانوية بالحبكة الأساسية ؟

واختلفت النتائج التى تم الحصول عليها بعض الشيء عن الفرضية العامة التى وضعت فى البداية . وهكذا نجد فى كل نص القدرات المعرفية للمرسل إليه (الاحاطة والتوحد والتوزيع) وكذلك بعض المعارف التى تخص نوع وموضوع وحبكة النص . وفيما يتعلق بدراسة تهتم ببنية النص أكثر من اهتمامها بتيبولوجية المسلسلات والمكانة التى تشغلها فى إطار البرمجة ، فالأمر الأكثر أهمية ينصب على تخليد مثل هذا النوع . وهكذا يشير على سبيل المثال إلى أنه فى مسلسلات من نوع Dallas و Capital فإن النطاقات التى تعرف هذه الأنواع تتشابك فيما بينها مرورا بـ Soap Opera وكوميديا المواقف بالنسبة لدالاس أو Telenoveda البرازيلية بالنسبة لكابيتول ، مما يفضى إلى بناء نص من الثوابت والمتغيرات . كما يذكر أن كل مسلسل يخلق قدرا من المنافسة الذاتية فيما بين الأنواع المختلفة ، ويشكل كل مسلسل نوعا

فى حد ذاته ، وتستخدم جميع الامارات والدلائل لتأكيد قوة وهوية النوع ، بما فى ذلك تلك التى تنتهك مسبقا القاعدة العامة . ومن الممكن استخلاص فرضية عامة من هذا البحث : فالنص هو النوع ولكن النوع يتيح معرفة النص . ولكن هل يكفى ذلك لكى تؤخذ فى الحسبان الطريقة التى يتلقى بها المشاهدون هذا النص - النوع فى مختلف أوضاع الاستقبال ؟ إلا إذا قيل إن ظروف استقبال (المشاهدين ولكن أيضا النص المسلسل : البرمجة والسياق الاتصالى الذى يثبت فيه هذا النص) لا علاقة لها ألبتة بالنوع . ولكننا سنعمل عندئذ على اختزال مفهوم النوع إلى نص أدبى خالص . ولكى نصل إلى هذه النتيجة فليس من الضرورى الاهتمام بالتليفزيون .

ولهذا السبب فإن النقد الأساسى الذى يمكن توجيهه ، من زاوية نظرية ، إلى هذا النمط من البحوث التناصية هو أن النصوص - الأنواع لا تعمل بطريقة ذاتية تابعة منها . فظروف الإنتاج والبرمجة والبث تشكل أيضا عناصر أساسية فى نظرية استقبال المسلسلات .

كما أن الاعلانات تشكل جزءاً من المسلسل .

وإذا كان النص المسلسل يتعذر عزله عن ظروف الاستقبال فإن هذه الظروف ذات صلة مباشرة بحدود مفهوم النص . ويرى Flitterman (١٩٨٣) أنه يتعين إدراج الاعلانات ضمن الاستقبال التناصى . ولا يرجع ذلك إلى أن الاعلانات ادخلت فى المسلسلات فحسب بل أيضا لأنه وُضع فى الاعتبار أن صوت الراوى والصوت وحركات آلة التصوير تم إعدادها على نحو لا يجعل المشاهد يدرك الاعلانات ويتصورها بمثابة قطع (راجع نظرية التدفق غير المنقطع ل ر ، وليافر) وإنما بالأحرى بوصفها تغيير أو تناوب التركيب السردى (راجع نظرية C. Metz) . ولقد صممت الاعلانات التى تقطع بث المسلسلات بوصفها حشدا من القصص ارتكزت على نفس استراتيجية القطع السردى كما فى Soap Opera . ويتيح عمل Flitterman فرصة التساؤل عن نوع العلاقة التناصية التى تقوم بين النوعين فى مشهد متلفز ولاسيما عندما يؤخذ فى الحسبان عامل ثالث فعال فى عملية الاستقبال وهو المشاهد . وأى نوع من المشاهد يمكنه أن يخلق النصين اللذين يتفاعلان بالتبادل ، ليس فقط من حيث الشكل الخارجى للأجزاء المرتبطة بلقطات متعاقبة بل أيضا من الداخل عن طريق التلازم الوقتى أو السردى ؟ وقال

جودار Godard مفسرا موقف المنتجين الأمريكيين الذين يؤكدون بأنهم لا يبيعون برامج وإنما جماهير : « إن التليفزيون لا يصنع برامج بل مشاهدين » .

(ب) حدود دراسة الجمهور :

لقد كانت دائما الأعمال التى تتعلق بجمهور وسائل الاتصال المجال المفضل لبحوث الاتصال . ولهذا فليس من المستغرب اجراء عدد كبير من البحوث فى قطاع المسلسلات التليفزيونية . ويمكن فى هذا المضمار تمييز ثلاثة أنواع من البحوث : تلك التى تسمى « الدراسات الديموغرافية » التى تستخدم فى وصف سمات الجمهور ؛ و « الدراسات الميدانية » أو الاستقصاءات التى تدرس ما يشاهده الناس وآثار الإشباع ؛ والدراسات التى تتعلق بالآثار الفردية .

وطبقا لتقاليد بحوث الاتصال فإنه يمكن إجراء دراسة جدية عن الآثار - أو « وظائف المسلسلات » - على الجمهور دون التعرض للدور الذى تقوم به دراسات الجمهور بمعنى الكلمة . ومنذ البداية تعين فهم دراسات الجمهور على أنها الدراسات التى يسميها الأمريكيون بالدراسات « الديموغرافية » .

ومنذ بدء التليفزيون الأمريكى فى الخمسينات فإن مؤسسة Nielsen أسهمت أكثر من غيرها فى تعريف المشاهدين بالمسلسلات والأفلام التليفزيونية . وحتى يومنا هذا فإن تقنيات جمع المعلومات شهدت تطورا مذهلاً : انطلاقا من الاستبيان الذى تستكمل بياناته يدويا فى منزل المشاهد حتى جهاز القياس Audimètre الفعال الحالى الذى يتيح يوميا وبصفة آلية معرفة تغيير القنوات والبرامج والتحديد الكمى لظاهرة التنقل بين القنوات Zapping ، وكل ذلك فى وقته الحقيقى . ومع ذلك فإن المنهجية المستخدمة هى نفسها وتتمثل فى اختيار عينة مختصرة من ١١٥٠ منزل تتيح للتليفزيون والمعلنين معرفة نوع الجمهور بفضل التقديرات والاسقاطات الاحصائية . والانتقادات الموجهة إلى هذه الطريقة عديدة ودائمة : ويتمنى المعلنون ، من جانبهم ، وجود تقنيات أكثر مصداقية وأكثر تحليلية (من يشاهد بالفعل التليفزيون عندما يُشب الحريق فى المنزل مثلا ؟ كيف يكون رد الفعل عند مشاهدة أحد البرامج ؟ كيف يُختار البرنامج ؟ لماذا نحب أولا نحب أحد البرامج ؟) ولم تعد التحليلات الكيفية مقنعة من جراء طابعها المصطنع وصغر حجم العينة المختارة . وفيما يتعلق بعدم فاعلية هذه

النظم فإن منتجي ومبدعي البرامج يحتذون عموما مثال Miami Vice ، الذى يبدو أن الدراسات الكيفية والاختبارات المسبقة التى أجريت قبل الشروع فى بث المسلسل قد أدانته . ومع ذلك فقد شهد هذا المسلسل ، بعد عدة شهور من بثه ، نجاحا لامثيل له فى بلده الأصلى وفى الخارج . وعلى العكس من ذلك فإن البرامج الأخرى التى حصلت على نتائج حسنة عندما أجريت عليها الاختبارات المسبقة قد تعين إلغاء بثها فى التليفزيون لقلة عدد المشاهدين لها (Blum و Lindheim ، ١٩٨٩) .

وتطرح سوسيولوجية التليفزيون سؤالا آخر أساسيا : من هم أولئك الذين يشاهدون التليفزيون ؟ وفى الولايات المتحدة فإن عدد مشاهدى المسلسلات حافظ على مستواه تقريبا فيما بين ١٩٧٠ و ١٩٨٠ (حوالى ٢٠ مليون نسمة وفقا لتقدير Nielsen) . وإن كان نوع الجمهور قد تغير . ففى ١٩٧٠ كان ٧٦٪ من النساء الذين تتجاوز أعمارهن ١٨ سنة ، و١٦٪ ممن تتراوح أعمارهن ما بين ١٢ و ١٧ سنة و ٥٪ ممن كانت سنهن تقل عن ١١٪ . وفى ١٩٨١ فإن نسبة النساء هبطت إلى ٧٠٪ وارتفع عدد الرجال والمراهقين (Cantor و Pingree ، ١٩٨٣) . وحتى إذا كان عدد أجهزة التليفزيون قد ازداد بـ ١٠ مليون جهاز وكذلك عدد السكان فيما بين ١٩٧٠ و ١٩٨٠ ؛ فإن عدد النساء المشاهدات للمسلسلات قد انخفض . وهو ما يرجع جزئيا إلى الزيادة الملحوظة فى عدد النساء العاملات خارج المنزل ، كما يرجع جزئيا أيضا إلى تنوع العرض التليفزيونى (الكامل والفيديو المنزلى) . وحتى إذا كان من المؤكد كذلك أن عرض المضامين والنماذج الاجتماعية قد تطور منذ السبعينيات . فإن الجمهور المكون من الرجال والمراهقين قد ازداد بفضل البرامج التى محورها الجنس والموضوعات المثيرة للدهشة والذهول .

لكن ما زال مسلسل Telenovela هو النوع المفضل عند النساء بين سن ١٨ و ٥٠ سنة ويخدم أيضا وبصورة رائعة أهداف المعلنين الذين يبحثون عن السوق النسائية .

والمشكلة كما يعترف Contor و Pingree (١٩٨٣) أن الطرق الكمية لا يمكنها تقديم إجابات عن الأسئلة الأكثر عمومية التى يطرحها الباحثون مثل لماذا يشاهد الناس مسلسلات Telenovdas ؟

أو هل ثمة علاقة بين مشاهدة المسلسلات و « الآثار » الاجتماعية .

وحاولت البحوث الدولية ، كما نعرف ، الإجابة عن مثل هذه الأسئلة من خلال الدراسات التى تتعلق بالآثار المباشرة وغير المباشرة ، وقد علقنا عليها فى هذا الكتاب .

وقلنا فى المقام الأول بصدد آثار التليفزيون على الأطفال أنه لا توجد علاقة نسبية بين مدة وتكرار التعرض للتليفزيون وحدوث آثار محددة .

ولا يمكننا فى المقام الثانى كذلك اعتبار المسلسلات فى مجموعها غير متمايزة . إذ لاتوجد خلافات بين الأنواع والأحجام (الأشكال) فحسب بل هناك أيضا اختلافات فيما بين الأنواع ذاتها فهناك اختلافات فى الموضوعات والأفكار والتفسيرات الخ مما يتعذر معه قياسها كمياً .

وفى المقام الثالث فإن أشكال وأنماط استقبال المشاهدين وتلقيهم للبرامج غير متماثلة . فهناك من يشاهد منذ البداية حتى النهاية وهناك من لا يشاهد سوى جزء من المسلسل الخ .

وفى المحل الرابع فإن جمهور وقت الذروة ليس هو الجمهور الذى يشاهد أثناء اليوم .

وخامسا فإن الجمهور ليس سلبيا بل هو نشيط وفاعل ، وأحيانا يكون سلبيا ، وأحيانا نشيطا تبعا للظروف والملابسات ، ولهذا فإنه من المتعين أيضا أن تختلف آثار مضامين المسلسلات تبعا لاختلاف الأحوال .

وتكشف دراسات الجمهور عن وجود فراغ مهم : فبرغم ما قيل كثيرا عن Telenovela (وهو ما تؤكده المعطيات) من أن هذه المسلسلات مخصصة للنساء فلم تتم أية دراسة جادة لمعرفة كيف يؤثر هذا النوع على الوعى النسائى . وتعد دراسات المضامين الخاصة بهذا الموضوع غير كافية بكل وضوح ويتعين التوصل إلى منهجيات جديدة لتأكيد هذه الفرضيات نظريا . غير أنه من الضرورى فى الوقت نفسه دراسة الكيفية التى يكون فيها الجمهور ويعيد تكوين المصورة المنطبعة فى ذهنه . ويتضح أن من الهام دراسة ظروف حياة المشاهدين والمشاهدات لأن جدول برمجة ومضمون المسلسلات له أهميته بالنسبة لهم حتى ولو كان ذلك من حيث الآثار على الاستهلاك ومن حيث الهدف .

وفى الواقع فإنه على الباحثين ، فيما يتعلق بالاتجاهات الحالية لبحوث التليفزيون ، أن يذهبوا إلى ماهو أبعد من وسائل الاعلام نفسها لكى يطرحوا أسئلة ملائمة بطريقة شاملة دون فصل وسائل الاتصال عن النشاط الاجتماعى بأسره (كما أشرنا بصدد الدراسات المعاصرة للاتصال الجماهيرى التى أجرها جميس هالوران ومارتن سيرانو M. Serrano وباتريس فليشى P . Flichy) .

ومن جانب آخر ، أخيرا ، فإذا كان يوجد نوع تليفزيون يقدم علاقة مباشرة بين البرنامج وجمهوره ، فذلك هو المسلسل لأن مؤشرات المشاهدة ومعرفة الجمهور لهما تأثير مباشرعلى الانتاج والبرمجة . فهناك تغذية مرتدة Feed back فعلية بين الاستهلاك والصناعة التليفزيونية ، مما يفرض على الباحثين فى العلوم الاجتماعية والاحصائيين فى المسلسلات أن يتناولوا بجدية أكبر العلاقة بين مؤشرات المشاهدة والبنى السردية والأنماط (القوالب) الاجتماعية التى تنقل عبر المضامين المختلفة .

ومن المتعين أن تهتم مستقبلا دراسات الاستقبال ، ليس فقط فيما يتعلق بالمسلسلات ، وإنما أيضا بالنسبة للعروض التليفزيونية الأخرى ، بأن تقارن بين الأدوار الاجتماعية والعائلية وبين مضمون البرامج وبأن تفحص آليات تكون نظام النجوم Star System ، ونماذج التفاعل بين الشخصيات ومقدمى البرامج ، وطريقة التعبير عن الانفعالات فى القصص ، وديناميكية مصداقية الأنواع ، والمشاهدين النموذجيين الذين تتوقعهم الأشكال Formats والحكايات الخ . ويمكن لتحليل الجمهور والمضمون أن يساعد فى هذه المهمة ، مما يفرض ضرورة الاستعانة بنظريات ومنهجيات أكثر شمولا وتعقيدا ، علم النفس والسوسيولوجيا الإدراكية والسوسيوسيموطيقية والمنهجية الاثنية وكذلك استيطيقيا الاستقبال ونظريات السرد السمعية المرئية . ومن رأينا أن هذا العمل ليس إلا فى بدايته .

الفصل التاسع

سياسات البرمجة وآثارها

أولاً - عوامل البرمجة :

تحتل البرمجة ، منذ أن أصبحت عنصراً أساسيا فى المنافسة التليفزيونية ، مكانة أكبر وأكثر تعقيدا مما يمكن أن يتخيله مشاهد يقرأ صفحة التليفزيون فى إحدى الصحف .

وهناك مجموعة من العوامل تتحكم في عمل المبرمج وعمل الباحث . وهذه العوامل ذات طابع اقتصادى أو اجتماعى مهنى أو مرتبطة أيضا بالبرمجة بمعناها الحرفى .

ويشمل اقتصاد البرامج تمويل القنوات والأهداف والمعلنين والانتاج وبرمجة مواعيد البث .

وثمة عوامل ثلاثة رئيسية تبرز العناصر الاجتماعية والمهنية التى لها تأثيرها على البرمجة بدرجات متفاوتة الكثافة : جماعات الرأى والضغط ، والمعايير المهنية والأخلاقية ، وأخيرا جمهور المشاهدين .

وفى الختام فإن عوامل البرمجة ذات ارتباط مباشر بمجموعة عوامل مرتبطة بعمل القائم بالبرمجة مثل الخلق والابداع ، استمرار أو تغيير صورة القناة ، مرورا بتوجهات السوق ، ويتبولوجية البرامج ، وأوقات الأولوية Prime Tume ، والأنواع التليفزيونية ، وتطور الجمهور وصولا إلى مجال الدراسات والبحوث التليفزيونية وهل تتم من نطاق تجارى أو فى إطار أكاديمى .

ثانيًا - البحوث الدولية عن البرمجة :

(أ) استراتيجيات البرمجة :

لقد أجرى المعهد الوطنى للسمعيات والمرئيات فيما بين ١٩٧٩ و ١٩٨٠ ، تحت رعاية اليونسكو ، بحثا دوليا لفهم عملية البرمجة فى سبعة بلاد مختلفة هى بلجيكا

وبلغاريا وفرنسا وكندا والمجر واليابان وإيطاليا . وقد أوضحت نتائج هذا البحث التى حللت برامج ثلاثة أسابيع فى كل بلد من هذه البلاد وجود نوع من « الخصوصية الوطنية » بمعنى أن الرسالة المتلفزة متمايزة وغير متجانسة ولكنها تعبر عن البلد الذى ينتجها . ويبثها » . وتمثل الهدف فى المقابلة بين سياسات برمجة مختلفة وتحليل « السياسات الثقافية » للتليفزيون من خلالها . وارتكزت الملاحظة وعملية التحليل على أربعة « مؤشرات احصائية » : البرامج المبثة والبرامج الجاهزة والاستقبال المحتمل والاستقبال الفعلى .

واهتمت بنية « البرامج المبثة » بالعلاقة بين حجم البث من كل نوع وبين مجموع ساعات البث ، مما يتيح معرفة نسبة كل نوع (على سبيل المثال : ٢٠٪ أفلام و ٣٠٪ أخبار) .

وتمثلت دراسة البرامج الجاهزة » فى المقارنة بين البرامج المبثة فى نفس الوقت فى مختلف القنوات من أجل معرفة العرض التليفزيونى .

واهتم تحليل بنية « الاستقبال المحتمل بالامكانية المتاحة للمشاهدين بالنسبة لمختلف فترات الارسال .

وانصبت بنية « الاستقبال الفعلى » على ما يشاهده الناس والحيز الذى تشغله الأنواع المختلفة فى الأوقات المخصصة فعلا لمشاهدة التليفزيون .

وكانت إحدى المشاكل الهامة التى صادفتها البحوث الدولية هى مشكلة التصنيف والتسميات . وفيما يتعلق بالعمل الذى نتعرض له فإننا استخدمنا بمصطلحات اليونسكو التى تمت الموافقة عليها فى نيروبى فى ١٩٧٦ . و هناك أربعة معايير تتيح تصنيف البرامج :

(أ) وظيفة البرنامج .

(ب) اللغة .

(جـ) أصل البرنامج .

(د) الموجه إليهم البرنامج .

وذكرت الدراسة ، فى النتائج التى خلصت إليها ، أنه برغم تجانس البرامج إلى حد كبير فهناك العديد من الاختلافات بين تليفزيونات البلاد التى تمت دراستها .

وبالنسبة للتجانس فيمكن التأكيد بأن المتوسطات متماثلة تقريبا فى أغلبية البلاد فيما يتعلق بكل نوع من أنواع البرامج . وعلى سبيل المثال فإن نشرات الأخبار وصلت إلى متوسط قدره ١٧٪ أما البرامج الأخبارية الأخرى فكان المتوسط فى حدود ١٢٪ ولم يتجاوز المتوسط فى البرامج الثقافية نسبة ١٤٪ فى حين أن هذه النسبة بلغت ٥٠٪ فى برنامج التسلية والترفيه والبرامج الروائية . وفى الوقت الذى أجريت فيه الدراسة لم تكن قد ظهرت بعد القنوات المتخصصة فى موضوعات معنية وكانت جميع التليفزيونات تحاول الحفاظ على قدر من التوازن بين مختلف الأنواع .

أما فيما يختص بالأوضاع الوطنية والمعروض من البرامج (العرض البرنامجى) فيمكن القول بوجود قدر من التنوع فى التقسيم بين القطاع العام والقطاع الخاص ، وفى أنماط التمويل وفى الانفتاح على القنوات الأجنبية أو على العكس عدم الانفتاح على هذه القنوات . وانعكس هذا التنوع الهيكلى (البنيوى) على البرمجة كما يلى :

- كلما ازداد عدد قنوات القطاع الخاص ارتفعت كمية الأنواع المتخيلة (الروائية) وغدت البرامج الثقافية نادرة .
- وفى البلاد التى يسيطر عليها القطاع العام يتحقق التكامل بين البرامج .
- وفى البلاد التى تستقبل قنوات أجنبية ظل القطاع العام وفيا فى بث برامج اخبارية وطنية ولكنه يستعين إلى حد كبير ببرامج الترفيه الآتية من الخارج .

وحتى إذا كان من غير الممكن سيطرة كل تليفزيون على النقاط الأربع المنهجية المذكورة فإن نتائج الدراسة التى أجريت فى كندا تصلح نموذجا عاما فيما يتعلق باستراتيجيات البرمجة فى الثمانينات :

- على صعيد الارسال فإن قنوات القطاع العام تقدم برامج أكثر من قنوات القطاع الخاص .
- تبين بنية الاستقبال المحتمل أن القنوات الخاصة تُزيد من عدد ساعات البرامج الروائية (المتخيلة) فى حين تحافظ القنوات العامة على توازن أفضل بين البرامج الثقافية وبرامج الترفيه .
- تبين بنية الاستقبال الفعلى أن القنوات الخاصة تتفوق على القنوات العامة مهما كانت نوعيات البرامج .

ويمكن القول فيما يتعلق بالانتاج أن القنوات الخاصة تتجه إلى تفضيل برامج أمريكا الشمالية فى حين أن القنوات العامة تحافظ على وجود توازن بين أنواع الانتاج الأجنبى . وترجح كفة الإنتاج الأجنبى على كفة الانتاج المحلى ويشاهده جمهور أكبر بكثير .

(ب) بنية البرمجة فى التليفزيونات الأوروبية :

أوضحت نتائج البحث الذى أشرفت عليه اليونسكو ، فيما يتعلق بتجارة البرامج ، أن هناك « تجارة فى اتجاه واحد » تنطلق من بضعة بلاد إلى بقية العالم وخاصة من الولايات المتحدة ؛ وفضلا عن هذا فإن النوع المفضل لهذا الغزو التليفزيونى هو الترفيه (Nordenstreng و Varis ، ١٩٧٤) .

وتزعم الدراسة التى أجريت فى الثمانينات أنها طورت « منهجية لدراسة الانتقال العالمى لأخبار وبرامج التليفزيون » باستخدام المصطلحات السابق الاشارة إليها كأساس ، ومن المتعين الآن تقييم بنية التليفزيون وانتقال البرامج فى سبعين بلداً موزعة على القارات الخمس وبمشاركة باحثين من أفريقيا والبلاد العربية وأمريكا الشمالية وأوروبا الغربية (تحت إشراف Tapio Varis) وفى أمريكا اللاتينية (Varis ، ١٩٨٥) .

ويتحكم أصل الإنتاج التليفزيونى بطريقة مهمة فى بنية واستراتيجيات البرمجة ، كما أنه لفهم السياسة العامة لبرمجة الثمانينات فلابد من الوقوف على اتجاهات التليفزيون فى الاستيراد (Garitaonaindia ، ١٩٨٦)

وبينت النتائج أن البرامج الأجنبية تضاعفت فى مدى عشر سنوات وأن نسبة الإنتاج الأجنبى فى أى بلد أوروبى لم تقل عن ١٠٪ وأنه فى عام ١٩٨٣ فإن أكثر من ربع برامج القنوات كان من البرامج المستوردة . ومن حيث نسبة بث البرامج الأجنبية فى وقت Prime Time لم تتغير بالمقارنة مع الإطار الشامل للبرمجة .

وعلى العموم فإن اعتماد التليفزيونات الأوروبية على البرامج المستوردة كبير للغاية ولا سيما فى أربعة أنواع : السينما وأفلام المسلسلات (٧١,٥٪ من مجموع البرامج السينمائية المبثة) برامج الترفيه (٦٩٪) البرامج المخصصة للأطفال (٣٥,٩٪) والرياضة (٣٥,٧٪). (Garitoonaindia ، ١٩٨٦) . وتصدر الولايات المتحدة إلى تليفزيونات العالم ٥٠٪ من البرامج الروائية (المتخيلة) والأفلام السينمائية والمسلسلات .

ومع ذلك فقد تعرضت دراسة اليونسكو / لانتقادات عديدة ، ولاسيما بسبب ضعف امكانية الوثوق بها والاعتماد عليها (انظر مجلة Soreen Digest) . وشككت الانتقادات فى إمكانية تجميع أرقام شاملة مستمدة من أوضاع محلية بالغة الاختلاف وحشدها فى نفس المصطلح ؛ كما أن العينات التى تم اختيارها يصعب للغاية المقارنة بينها على الصعيد الكمى . مما يفسر العدد المبالغ فيه لانتاج أمريكا الشمالية (٩٢٪ من الحجم الاجمالى لعدد ساعات الارسال فى العالم) فى حين أن الأرقام المتعلقة بحصة السوق تم التقليل من شأنها (حوالى ٤٠٪ طبقا للباحثين بالمقارنة مع الواقع الذى يصل إلى ٨٠٪) .

ولكن على أية حال فإن التناقض بين الإحصائيات لايشكك فى واقع أن إنتاج أمريكا الشمالية يحتل مركزا مسيطرا مما يشكل إحدى المعطيات الأساسية لتحليل استراتيجيات البرمجة فى كثير من تليفزيونات العالم كما سنرى على الفور .

ثالثًا : الأبعاد المحتملة للبرمجة فى التسعينيات :

(أ) الولايات المتحدة : هيمنة وقت الذروةPrime time

لقد أحدث النموذج التليفزيونى الجديد وأشكال البرمجة الجديدة التى سيطرت خلال الثمانينات (الانتشار الواسع لتليفزيون القطاع الخاص فى أوروبا والتزايد الشديد فى تليفزيون الكابل فى الولايات المتحدة) تغيرات مهمة فى استراتيجيات البرمجة . وإجمالاً فإن كل ذلك ترك أثره على الدراسات التى تناولت آثار التليفزيون على الصعيد العالمى .

« لم يعد السؤال هو معرفة تأثر هذه البرامج بقدرمعرفة ماذا تعنى . وأنه بعد الامعان فى دلالاتها المحتملة باعتبارها موضوعات ثقافية وإمارات للتفاعل الثقافى بين المنتجين والجمهور عندئذ نستطيع أن نشرع فى التساؤل عن آثارها » Gitlim ، ١٩٨٧ .

ولا يختلف هذا التساؤل كثيرا عما طرحته دراسة استراتيجيات الانتاج وآليات البرمجة التى تستوعب وتختزل إلى النطاق المحدد للبرامج كل ما يشكل نموذج الصناعة الثقافية : التليفزيون والعوامل الثلاثة الحاسمة التى تؤثر على البرمجة (الإنتاج ، الجمهور ، المعلنون) .

ويبرهن تغيير استراتيجية البحث على أن الجمهور هو شكل سلعى يبيعه التليفزيون للمعلنين . وتستخدم البرامج فقط فى حشد انتباه الجمهور المحتمل والحفاظ عليه .

معايير النموذج التجارى :

يعتبر التليفزيون فى النموذج الأمريكى مسألة تجارية هدفها الأساسى تحقيق أقصى ربح ممكن . وتعد الربحية هى المعيار الذى يحكم عملية البرمجة . وفى نظام تنافسى فإن البرمجة تختزل إلى أداة تتيح الحصول على أعلى تعريفة إعلانية ممكنة . وهذا ما يفسر ، مثلا ، الغياب التام للبرامج الوثائقية والتسجيلية والثقافية فى ساعة الذروة Drime Time والاستبدال المنتظم للمسلسلات التى تجذب عددا محدودا من البشر : لن نترك لها الوقت الذى يكفى لاجتذاب الجمهور مما سوف يترتب عليه خسارة المواهب والأموال من قبل كبرى الشركات (J.Day ، ١٩٩١) .

كما أن هناك عاملين آخرين لهما أهميتهما القصوى فى عملية البرمجة الأمريكية وهما : الشركات التابعة للشبكات الصغيرة الفرعية وتليفزيون الكابل .

وفيما يختص بمعايير النظام التجارى فإن تجانس الصيغ (Fornats) يعد أساسيا من أجل تزامن بث البرامج على الشبكات الصغيرة مما ييسر البرمجة والبيع حسب تقسيم البرامج من حيث الموضوع تحت اسم شركة الانتاج .

ويتيح تليفزيون الكابل (وهناك ٦٠٪ من المنازل الأمريكية مجهزة لاستقباله وكذلك الخدمات التى تقدم من خلاله) لسكان نيويورك الاختيار بين ٧٠ برنامج يجرى بثها . وسوف يترتب على وجود الكابل تشتت الجمهور إلى حد كبير . وفيما بين ١٩٨٠ و ١٩٩٠ انخفض جمهور الشبكات الكبرى (ABC و CBS و NBc) من ٩٠ إلى ٦٧ مليون مشاهد .

اتجاهات الانتاج :

لا يتم إنتاج برنامج ما من نسخة واحدة لكى يجرى بثه لمرة واحدة فى وقت الذروة Prime Time وإنما يتم ذلك فى إطار أعم ، فى إطار تقسيم موضوعى (حسب الموضوعات) مثل :

- الأفلام التليفزيونية التى تصل مدتها إلى أربع ساعات فى العادة ويمكن تقسيمها إلى جزأين ، إن لم يكن تحويلها إلى مسلسلات صغيرة .

- إعادة بث البرامج الخاصة من النوع الرياضى أو الفنى أو تلك التى تتعلق بالأحداث السياسية . وهى تظهر فى مواعيد منتظمة ويمكن بيعها حسب تقسيمها إلى موضوعات .
- المختارات التى تستدعى صيغة الستينات وتسمى « المسلسلات السانوتيش » ويُعهد إلى أحد المشاهير بمهمة معينة (كما حدث مع هتشكوك فى مسلسلاته التليفزيونية ، والتى يعاد بثها اليوم فى برنامج Remarkes بنفس الصيغة) .
- المسلسلات الروائية المقسمة إلى حلقات أو لـ Soap Operas التى تبث فى وقت الذروة من نوع دالاس أو Deynostie غير محددة المدة ثم أخيرا المسلسلات الصغيرة التى تشمل بضع حلقات .

إيقاع البرمجة والأذواق :

جرت العادة على أن يتمشى التليفزيون الأمريكى بوجه عام مع إيقاع الفصول الأربعة .

ففى الخريف (Fallpremiere Seasn) يجرى الاعلان عن البرامج الجديدة وفى الشتاء (Wnitersecond Season) يحدث استقرار فى بث البرامج أما فى الربيع (Spring Tryouts) فيجرى اختيار البرامج الجديدة ويكون الصيف (Sum-mer runs and pilots) هو وقت الاعادة والمسلسلات الساذجة وتلك التى أخفقت فى تحقيق النجاح .

ويبدو أن الاتجاه الحالى يسلك سبيل ايقاع مطرد متواصل كما لو أنه لم يعد يوجد سوى فصل واحد يتميز ببضع لحظات مكثفة تمثلها اختبارات الشعبية الأربعة للقنوات على الصعيد القومى .

ووفقا للنقدالمتخصص (كما فىVariety و Broad Casting) فإن ذوق الجمهور والاتجاه الذى يسلكه واضعو البرامج يشهدان على وجود تغيير عام تدريجى منذ مطلع التسعينات حيث يتم تفضيل كوميديا المواقف Sit -Coms والمسلسلات الصغيرة والمجلات والأفلام التى تتناول موضوعات حالية .

ومن زاوية الانتاج فإن برامج كثيرة مثل القضايا التليفزيونية أو Centeneurs تستوحى منتجات الخمسينات . وعلى العكس من ذلك فإن البرامج الاخبارية والأحداث الجارية تمزج النوع الاعلامى بالترفيه .

وتعد البرامج الفكاهية علاقة أخرى على تأثير مؤشرات المشاهدة على البرمجة وعلى الأنواع والمضامين . وأن انخفاض جمهور القنوات القومية خلال الثمانينات (من ٨٦٪ إلى ٦٠٪) وفرضية أن جمهور الكابل والفيديو المنزلي يتكون من الطبقة الوسطى والعليا هما العاملان اللذان دفع المسئولين في القنوات إلى التفكير في برمجة موجهة للطبقة العاملة (Doris ، ١٩٩٠) . وهو ما يمكن أن يفسر النجاح الهام الذى صادفته في الولايات المتحدة وأوروبا مسلسلات مثل Roseanne و les Simpson (رسوم متحركة للكبار) حيث يتسم الأبطال بالقبح والفظاظة لكن لديهم القدرة على الاغواء والفتنة بشكل لا يقاوم . وفي حين أن الخطاب الأساسى فى Cosby ، وهى كوميديا مواقف شهيرة للغاية في الولايات المتحدة تمثل « أسرة ملونة شهيرة نموذجية » ، يدور حول الاندماج الاجتماعي من خلال الأسرة.فإن Roseanne لا تسعى إلى تقديم مثال وإنما تتعرض للابتذال اليومى الذى لا يمكن التكفير عنه إلا بالسخرية وانزواء دورى الأب والأم . ولا تهتم Simpsan بالمحسنات عندما تعرض التحلل الذى يطرأ على أسرة متوحشة لها جاذبية خاصة .

البرمجة والبحث :

لقد ميز Blum و lindhetun (١٩٨٩) في عملهما عن البرمجة في الولايات المتحدة عاملين يؤثران على اتخاذ قرارات القناة التليفزيونية : البحث ونظرية البرمجة المستمدة من الممارسة . وينقسم البحث المتعلق بالبرامج إلى بحث خاص بالجمهور المشاهد بمعنى الكلمة (التسويق) وإلى تحليلات كيفية للبرامج أشهرها يختص بما يسمى نموذج المسلسل وهوعبارة عن البرنامج الأول أو الحلقة الأولى لأحد المسلسلات التى يجرى عرضها للحكم عليها وتقييمها من قبل جمهور مختار مسبقا . ويعرض هذا النموذج في صالة أو يبث عن طريق الكابل ويوجه لهذا الجمهور. وعلى عكس ذلك هناك بحوث أخرى تستخدم فى تحديد مدى صلاحية استراتيجيات البرمجة المضادة أو البرمجة المنافسة مع تنويعات دفاعية أو هجومية بغرض وضع برامج في مواجهة القنوات المنافسة (Paley ، ١٩٧٩ و Henry و Rinne ، ١٩٨٤) . وقد لعبت هذه الاستراتيجيات دوراً هاما عندما فتحت القنوات الأوروبية أمام مشاركة القطاع الخاص .

(ب) بريطانيا العظمى : من البرمجة الخيرية (الإنسانية) إلى المنافسة التوافقية

لقد انتهت الفترة الذهبية للتليفزيون البريطانى ، التى انطلقت فى ١٩٦٣ ، قرب منتصف الثمانينات . وقد مثل نظام الاحتكار المزدوج ،، القائم على توزيع متوازن بين المصالح الخاصة والعامة ، ضمانة للاستقرار فى مواجهة نزعة التحرر من القيود واللوائح التى مست جيرانها الأوروبيين . مما أتاح أن يدعم خلال التسعينيات جودة الانتاج وأن يلبى فى نفس الوقت الطلب الجديد على برامج أكثر « شعبية » وأكثر « أمريكية » . وكانت الظروف مواتية تماما من منظور دولى لبيع برامج باللغة الانجليزية فى البلاد الأوروبية وفى أمريكا الشمالية وللاستثمار فى السوق التنافسية للبث عبر الأقمار الصناعية (ليفى ، ١٩٩٠) .

ومن ناحية البرمجة ثمة أربعة جوانب مهمة تبرز من استراتيجية القنوات البريطانية :

النموذج التقليدى للتنظيم التليفزيونى .

ترشيد المنافسة .

تغيير عادات المشاهدين .

الآفاق المحتملة للتسعينات .

وكما نعرف يوجد حاليا نموذجان أساسيان للتليفزيون : وهناك من ناحية قنوات القطاع العام BBI و BBC2 ومن ناحية أخرى Channel Four التى أنشئت فى ١٩٨٢ والقنوات الأساسية المشتركة فى شبكة ITV :Anglia Bonder و Bovder و Cortton TV و Granda TV وGrompian Tv و Granda Tv و HTV Cymru و Lendependant Tv وLandon Weekend و Meridien Broad Costing و 54C Sianel Dedcvar Cymru و Scattiste TV و Thames Tv وTyne Tees و Tv و Ulster Tv و Westcountry TV و Yonkshire TV .

لقد أنشأت الـ BBC فى عام ١٩٣٦ إدارة للدراسات الاستطلاعية بغرض معرفة كيفية استخدام الجمهور لأوقاته (Listener Research Unit) . وقد ترتب على البحوث التى أجريت عن آثار التليفزيون على الأسرة البريطانية استحداث مفهوم تمت تسميته المفهوم الخيرى (الإنسانى) للبرمجة : تخصيص مطلع بعد الظهر لبرامج

الشباب ، وتخصيص نهاية اليوم لجمهور متعدد الأجيال أما الجزء الأول من السهرة فيكون لجمهور مشترك فى حين أنه نهاية السهرة تكون مقصورة على الكبار .

ولهذا فإن استراتيجية البرمجة ارتكزت على محورين : أولا الاهتمام الذى يمكن أن يثيره برنامج معين ، وثانيا عادات المشاهدين .

وتم التعرف على عادات المشاهدين بفضل ما أجرى من بحث عن كيفية استخدام المشاهدين لأوقاتهم التى تم تقسيمها إلى دورات مدتها ٢٤ ساعة : وقت الاحتياجات البدنية (النوم والعناية الجسدية) والوقت الجبرى أو المهنى (الدراسة والعمل فى المنزل أو خارجه) ، والوقت الحر (الراحة ووقت الفراغ) . وتعد الفترة الأخيرة الأكثر أهمية وتشكل قاعدة هرم الوقت المتاح لمشاهدة التليفزيون (نتائج بحوث الـ BB C، ١٩٨٦) . ويختلف الوقت المتاح تبعا لاختلاف السن والجنس ، وإن كان يرتبط بالمهنة والمستوى الاجتماعى والثقافى للمشاهدين . وهذه المتغيرات التى تتعلق بالاستقبال تعقد بالضرورة قرارات القائم بالبرمجة ، ولا سيما فى نظام يقوم على التوافق والتكاملية فيما بين قنوات الـ BBC والقنوات المشتركة فى IVT .

وحتى إذا لم يكن هذا الأمر بالهين والبسيط فإنه أكثر بداهة بالنسبة لبرمجة وقت الذروة Prime Time منه بالنسبة للفترة التى تسبقه وذلك لأهميتها من الناحية الاستراتيجية : فهى مربحة للغاية من حيث المساحات الاعلانية كما أنها تتيح جذب المشاهدين والاحتفاظ بهم فى وقت الذروة .

وإنه فى وقت الذروة Prunne Tume أحرزت الأشكال Fonmato التنافسية للغاية – مثل المسلسلات المكونة من ١٣ حلقة – أهميتها :

« تعتبر المسلسلات المكونة من ١٣ حلقة أفضل الأشكال Fannak فهى يسهل التعرف عليها وتسهم فى جعل المشاهدين أوفياء للتليفزيون وتهم المعلنين : وتمثل مفتاح النجاح والفشل بالنسبة للسهرة بكاملها ؛ كما أنها تفتح السبيل لامكانات أخرى بما فى ذلك التجريب السردى »

(Torcli ، ١٩٨٩)

لكن ماله السيادة القصوى فى نموذج الـ BBC هو البرمجة التى تتقرر عند إعداد الموازنة التقديرية التى تتضمن عمليات انتاجية توضع قبل فترة مبكرة للغاية

ضمن مخططات المستقبل . فى حين أن النموذج المهيمن فى التليفزيون الأمريكى هو تغيير البرمجة حسب الفترة ، مما يتيح الخطة فى اللحظة الأخيرة ، وما زال هذا النظام يمثل حالة استثنائية فى بريطانيا العظمى ولا يستخدم إلا فى الحالات النادرة للمسلسلات الشهيرة التى تبث لمدة أسبوع .

وتستحق حالة Chennel Four أن تنال اهتماما خاصا . وربما تمثل تجربة هامة للغاية بالنسبة للمدافعين عن جودة البرمجة ونوعيتها . فقد أنشئت هذه القناة للانفتاح على الأفكار الجديدة والأعمال الابداعية ، وأن تكون منفذا للمصالح والاهتمامات التى تدافع عنها الأقليات والجماعات الاثنية والمهنية ؛ وتفسح البرمجة مجالا متسعاً للاعلام المتخصص وتولى عناية خاصة للأشكال والعناصر الجمالية وتتيح تجريب الأشكال الجديدة التى تتراوح مدتها بين ٤ دقائق و ١٥ دقيقة .

أما فى حالة القنوات الأساسية المشتركة فى .I.T.V فإن الفريق المراقب للبرمجة Programme Controllers Group يقرر عملية البرمجة انطلاقا من خطط البرامج التى تعد أربع مرات فى السنة لجميع التليفزيونات مع ترك فترات محددة للبرمجة المحلية .

وتسهم كل قناة مشتركة بنسبة معينة فى تكاليف الإنتاج وتحصل على مجموعة برامج من الشركة . وتنتج كل قناة البرامج التى تندرج فى إطار تخصصها . وباستثناء Channel Four فإن قناة Thames مثلا تنتج المسلسلات البوليسية والمغامرات وATV الكوميديا وكوميديا المواقف Sit - Coms .

ويمكن القول ، من وجهة نظر بحوث البرمجة ، وبرغم بعض النماذج الغامضة والمرتجلة ، فإن التليفزيون البريطانى لديه خبرة واسعة فيما يتعلق بالمتابعة الدقيقة للعرض والطلب على البرامج . وكما أوضح Torchi فى عرضه التجمعى الشامل لاتجاهات البحث الأساسية عن هذه المسألة فإن العناصر الأكثر أهمية تتمثل فيما يلى : دراسة التضارب " Clasles" بين البرامج ، والهدر فى البرامج من جراء الافراط فى العرض ، وتكاملية البرامج وتمايزها .

- وتهتم الدراسات التى تنصب على التضارب بين البرامج بما يحدث عندمايزداد العرض دون زيادة التنوع مما يؤدى إلى بث برامج متماثلة فى نفس المواعيد تقريبا .

- دراسة الهدر : اتضح أن الافراط فى عرض البرامج الذى يمكن الإفادة منه بتسجيلها فى مسجلات البرامج (الفيديو) أثبت فشله لأنه لا تتم عادة مشاهدة هذه البرامج فيما بعد .

- دراسة مستوى قبول البرامج التى لا تبين وجود زيادة مرتبطة بتعدد العروض .

وتوصلت بحوث Ln dependant Broodcasting Authouity (IBA) التابعة لـ BBC و ITV إلى إدخال قدر أكبر من التكاملية فى مخططات البرمجة . واتفق الجميع على أن تكاملية البرامج وتمايزها هدفا يتعين بلوغه بالنسبة لجميع التليفزيونات وأن وجود هيئة عليا واحدة للتنسيق بين البرامج هى التى يمكنها أن تضطلع بهذه المهمة على خير وجه . غير أنه فى نفس الوقت فإن الجميع يخشون من أن تؤدى إعادة التشكيل المتوقعة لكل من BBC و ITV إلى منافسة فوضوية وزيادة الهدر فى البرامج . ويرى الأكثر تشاؤما بأننا يمكن أن نكون قد بلغنا أقصى الإمكانات المتاحة للمشاهدين وهو ما يمكن أن يكون محصلة سياسة اقتصاد السوق الليبرالية للغاية التى اتبعت فى حقبة تاتشر (Levy ، ١٩٩٠) . ويرى آخرون أن ما هو موضع خطر مع الأبعاد المحتملة للتليفزيون الجديد فى التسعينات فى بريطانيا العظمى هو مفهوم الثقافة القومية ذاته الذى يُخضع التليفزيون ، الذى انتمى إلى القطاع العام ، لعملية تحرير الأسواق (Daris ، ١٩٩٠) .

(جـ) إيطاليا - الكتابة على الرق (اللوح الممسوح) (Palimpseste)

تنقسم بحوث البرمجة فى إيطاليا ، التى تضطلع بدور مهم ، انطلاقا من منافسة القطاع الخاص ، إلى اتجاهين متميزين . فمن جهة هناك تحليل البرامج والعلاقة بين المضامين والأشكال (Formats) التى تتذبذب بين تقليد الأصول النابعة من دراسات المسرح وبين الأشكال التليفزيونية الجديدة . والمجال الثانى للبحوث الأحدث بسبب ظهور نموذج التليفزيون التجارى ، يتكون من مجموعة من الأعمال التى تنطلق من تحليل بنية البرمجة (Gogliardi ، ١٩٨٧) وصولا إلى تحليل سياسات جماعات التليفزيون مروراً بسمات الشبكات وخصائصها وتقييم الأنواع ومخطط البرمجة السنوية .

واهتمت أعمال أخرى بالعلاقة بين الاستهلاك والأنواع المتلفزة (Livolsi ، ١٩٨٣ و Grandi ، ١٩٨٣) ، العرض والطلب على الأنواع (Garmignani ، ١٩٨٣) . كما

اهتمت بالنتائج المترتبة على النظام التنافسي وتأثيرها على علاقة البرمجة بالاستهلاك وعلاقة التكلفة بالعائد (Cascino ، ١٩٩١) . وفي مجال توجيه الاستهلاك التليفزيوني ، مع التركيز على منطق البرمجة ، يمكن الاشارة إلى الدراسة المتعلقة بالترويج التليفزيوني (Lmmagini di Televisioni) التي تصلح في إجراء تحديد أفضل لهوية وسمات كل قناة من القنوات المتنافسة (Rizza ، و ١٩٨٦) .

ويمكن العثور على ركيزة أساسية ثالثة للبحوث الايطالية في مجال استراتيجيات برمجة النظام الحالي العام / الخاص . ويمكن الاشارة في هذا المضمار إلى أعمال Rizza (١٩٨٩) الذي درس أساليب ومعايير تكوين مخططات برامج القناتين الإيطاليتين الرئيستين (RAI و Fininvest) وفي أعمال Tarchi (١٩٨٩) الذي قارن بين تنظيم البرمجة في القنوات الكبرى الأمريكية والبريطانية ، وأعمال Baldi (١٩٩١) ولاسيما في إطار البحوث المتعلقة بالبرامج ومخططاتها في بريطانيا العظمى وألمانيا وفرنسا وأسبانيا ، كما يمكن الإشارة أخيرا إلى تحليل العلاقات بين وقت المشاهدة والأنواع التليفزيونية طبقا لمسميات ومصطلحات اليونسكو (Siliato ، ١٩٩١) .

ويسلط تاريخ الاستراتيجيات الحالية للبرمجة في إيطاليا الضوء على واحد من أكثر التحولات جذرية من النموذج القديم الذي تميز بوجود أهداف اجتماعية وإيديولوجية محددة إلى التليفزيون الجديد الذي نبع من القطاع التجاري (Fenati ، ١٩٨٩) .

وقد أثار مولد التليفزيون الإيطالي في عام ١٩٥٤ بإنشاء RAI اهتماما بالغا لدى القوى الاجتماعية والسياسية والصناعية ، كما أنه فتح المجال لحدوث تطور تقني هائل أتاح للقناتين الرئيسيتين تغطية جميع الأراضي الإيطالية تقريبا في عام ١٩٨٢ .

ومع انتهاء احتكار الدولة وبداية الغاء القيود يشهد التليفزيون الايطالي ثورة هائلة في تصميم البرامج ومخططاتها . وإن البرمجة المرتكزة على الأنواع التقليدية للتليفزيون والتي تستند بصفة خاصة إلى الأخبار والمعلومات الصحفية ، المعتبرة وسيلة تربوية لتثقيف السكان يوميا ، تفسح المجال لنظام المعايير التجارية الذي يتميز ببرمجة يهيمن عليها العرض المشهدي الضخم Spectacle (Bettetini ، ١٩٩٠) .

ويغدو العرض المشهدي Spectacle هو النوع المهيمن في تليفزيون يتشبث بأن يضفي على برامجه لونا قوميا وثقافيا . وهكذا ظهرت الـ Varieta بكل تنوعاتها

مثل Revista والـConcursos والاقتباسات الأدبية والتاريخية التى يعرفها الايطاليون باسم Sceneggiati أو أفلام التليفزيون .

وقد انتقلت السينما من المرحلة الأولى التى استخدمت فيها لملىء القنوات فى الخمسينات إلى فترة نوادى السينما الشعبية فى الستينات لكى تغدو فى السبعينات سياسة فطنة لاكتشافات المؤلفين الايطاليين الشباب (مثل الأخوة Taviani) . وبدأت فى الثمانينات حقبة جديدة تولى عناية خاصة لصناعة الفيديو وإبداع أشكال Fonmats للسينما والتليفزيون .

ولقد اكتسب وصف الأنواع فى العصر القديم (Palés) (كما أطلق عليه بعض المختصين الإيطاليين فى الاتصال فى الفترة الأولى من حياة التليفزيون) أهمية أساسية بالنسبة لاستراتيجية برمجة الاحتكار الايطالى . ونهض مخطط البرمجة أو الـPolimpseste على أساس أنواع قوية موزعة بعناية بين البرامج الثقافية وبرامج الترفيه . ولكن ، وعقب منافسة Fininvest ، مجموعة بيرلوسكونى التى تضم Canal 5 و Italia I و Retequattro ، شهدت البرمجة تغييرا جذريا وانتقلت من « الأنواع القوية » إلى « الأزمنة القوية » فى نضال لارحمة فيه كان وقت الذروة Prime Time هو أكثر فترة ممثلة له .

ومع ذلك لا يمكن تفسير المنافسة بين القنوات إلا بمبررات تجارية . ولاتتخلى RAI عن دورها فى أداء الخدمة العامة . ولهذا فمن الضرورى معرفة النماذج ، فى الحالة الايطالية ، التى تشكل أساس تنظيم القناتين الرئيسيتين وتؤثر على البرمجة وإنتاج Polimpseste فى الأجل الطويل ومختلف المعايير التى تسهم فى بنية مخطط البرمجة .

وإجمالاً ومع الاقتصار على النتائج التى وصفها Rizza (١٩٨٩) فإنه يمكن تلخيص الاتجاه الايطالى فيما يتعلق بالبرمجة فى النقاط التالية :

- ثمة اختلاف بالغ بين نماذج القطاع العام والقطاع الخاص . ففى حين أن الـ RAI مقسمة إلى ثلاث بنى مستقلة فيما يتعلق بتكوين البرامج (RAI Uno و P.AIdne و RAItre) فإن قنوات بيرلوسكونى الثلاث تخضع لسيطرة مركزية شديدة سواء فيما يتعلق باتخاذ القرارات أو فيما يختص بالسياسة المالية . ولكن Fininvest شرعت فى ١٩٩١ فى تغيير استراتيجيتها

ووضعت نظاما للمنافسة بين القنوات الثلاث بغية زيادة ربحيتها . وربما سيجعل هذا الوضع من الصعب للغاية دمج استراتيجيات البرمجة ليس بالنسبة للقطاع العام فحسب (لكل قناة من القنوات الثلاث توجهات سياسية متمايزة تماما) بل أيضا بالنسبة للقنوات الثلاث الخاصة .

- إن مخطط البرمجة فى الـ RAI له مهمة استراتيجية بالنسبة لمجموع القنوات الثلاث ، بمعنى عدم وجود اختلاف بين الانتاج والبث ، أى أن المعايير التقديرية لها أهمية أكبر من المعايير المؤقتة المتعلقة بالتنافس التجارى . وذلك هو العكس على وجه الدقة عند Fininvest *التى تعين عليها* ، خاصة منذ البداية ، أن تحصل على جزء من سوق المشاهدين بمساعدة استراتيجيات مضادة للبرمجة .
- تخضع برمجة القنوات التجارية لسوق الإعلانات من حيث إيقاع البث وتقنيات تكوين البرامج .
- تسعى جميع القنوات إلى أن تتمايز عن بعضها البعض بتخصيص برامجها لجماهير محددة بوضوح .

وعلى الرغم من أن الوضع قد يبدو صعبا وغير مستقر فإنه بدأ يتضح أن التسعينات هى سنوات الانفتاح على آفاق جغرافية أخرى (أوروبا ، أمريكا ، البث عبر الأقمارالصناعية) وعلى أشكال جديدة من التمويل وعلى استيعاب تكنولوجيات جديدة فى الإنتاج وفى الإرسال . ويلوح أن المدراء الحاليين على اقتناع بمزايا التعاون بين العام والخاص ؛ وإن تجارب الإنتاج المشترك وبحوث السوق المشتركة بدأت تشهد النور فيما بين RAI و Fininvest .

(د) فرنسا : استقرار التدفق التليفزيونى :

لقد نظمت ثلاثة تواريخ هامة مولد قنوات التليفزيون الفرنسى ١٩٣٢ و ١٩٣٥ و ١٩٤٥ حيث توطد احتكار الدولة للبث الإذاعى .

ويتكون القطاع العام حاليا من القنوات التالية :

- القناة الثانية : قناة قومية .
- القناة الثالثة : قناة قومية واقليمية (لها ١٢ محطة إقليمية) .

- قناة فرنسا الدولية (RFO) التى تذيع برامج إذاعية وتليفزيونية موجهة للأقاليم الواقعة فيما وراء البحار .

- TVS (تليفزيون الفرنكوفونية عبر القمر الصناعى « لإذاعة مختارات من برامج البلاد الفرانكوفونية فى أوروبا (وقريبا فى الكيبك Québec) .

- ARTC : « قناة ثقافية أوروبية » المانية فرنسية تذيع فى وقت الذروة على الشبكة الهرتزية المخصصة للقناة الخامسة .

- القناة الخامسة : « قناة المعرفة » تذيع أثناء النهار على شبكة القناة السابقة الخامسة .

ويتكون القطاع الخاص من القنوات التالية :

- القناة الأولى : قناة قومية تم بيعها إلى القطاع الخاص فى ١٩٨٧ .

- Canal Plus : مخصصة أساسا للأفلام السينمائية وهى بالاشتراك (Codée) .

- M 6 : قناة قومية اهتمت فى بداياتها بالموسيقى .

وتهيمن بعض المفاهيم فى فرنسا على البحوث والتأملات الخاصة باستراتيجيات البرمجة : تليفزيون التدفق المستمر ، مشكلة النوعية فى مواجهة كمية العرض وأخيرا ظاهرة تغيير القنوات (Zapping) . ومع ذلك هناك مفهومان يبدو أن لهما تأثيرهما الهام على الدراسات المتعلقة بالبرمجة : نظرية التدفق التليفزيونى كنقطة انطلاق لكى تفسر بشكل عام ظاهرة التليفزيون ونظرية استقرار البرمجة كعربون النجاح للقطاعين العام والخاص .

ويحتل التليفزيون مكانة هامة فى البحوث التى تتناول العلاقات التى يقيمها مع الثقافة والصناعة ولا سيما باعتباره وسيلة اعلامية ترسل فيضا متواصلاً من الصور والتى تخضع بث كل قناة من القنوات لسياسة برمجة معينة (Beaud & alii) ، ١٩٩١ ؛ و Flicy ، ١٩٩٠ ، و Salaun ، ١٩٨٩ ؛ و , Coste ؛ و Diberder Le ، ١٩٨٨) . ووفقا لهذا المفهوم فإن مهمة تحديد البرمجة فى قنوات التليفزيون هى إدارة ثقافة التدفق » :

« تكمن خصوصية التليفزيون فى تكوينه لبرنامج متصل يفرض نوعا من البث والاستهلاك محدد سلفا وبوضوح زمنيا ويوميا وساعة بساعة . ومهمة البرمجة هى أن تضطلع بدور مزدوج باعتبارها جهازا يضمن الاستمرارية ووسيلة لتنسيق المنوعات .

(Béaud & alii ، ١٩٩١)

وتعد البرمجة بوصفها ضمانا للاستمرارية وسيلة للحفاظ على الجمهور وجعله وفيا للمشاهدة عن طريق تفادى تغيير التوقيت والنوع ومقدم البرنامج الخ ، وباحترام العادات الأسرية . ويجرى الاستشهاد كثيرا بالفشل الذى تحقق فى عام ١٩٧٣ حيث تم تقديم موعد نشرة المساء لكى تذاع فى الساعة السابعة والدقيقة الأربعين مساء بدلاً من الساعة الثامنة على سبيل المرونة . وبعد أسابيع ثلاثة تم العدول عن هذه التجربة عقب احتجاج المشاهدين الذين أعربوا عن رغبتهم فى أن تكون ساعات الارسال ثابتة لكى لا يضطروا إلى الاستعجال فى إعداد طعام العشاء ولكى يستمتعوا بمشاهدة برنامجهم المفضل .

ويسعى التليفزيون إلى جعل المشاهدين أوفياء أفقيا فى وقت الذروة Prime Time بأن يعرفوا مقدما البرامج التى سوف يشاهدونها .

وجعلهم أوفياء رأسيا لكى يتمكنوا ، تبعا للأيام وساعات المشاهدة ، من أن يتأهبوا للأوقات المتاحة لهم بغرض مشاهدة البرامج أطول فترة ممكنة .

وتفترض البرمجة ، باعتبارها وظيفة لتنسيق التنوع ، حسن التوزيع زمنيا وفضائيا للمضامين والأنواع ، وتوزيع المسئوليات فى قطاع الانتاج (المسئولون عن فترات البث والأنواع) والتخطيط للإمكانيات المادية والبشرية المتاحة (التخصص ومتابعة البرامج) .

وشهد – تليفزيون القطاع العام فى فرنسا ابتداءً من السبعينات جمودا فى التخطيط والبرمجة يرجع فى الأساس إلى تخفيض الموارد المتاحة له كما أنه تعين على تليفزيون القطاع الخاص ، من جهته ، أن تضمن برمجته للمعلنين جمهورا محددا . وتتمثل الآثار المترتبة على هذه العلاقة المتبادلة على البرمجة فى استمرار وجود خطة سنوية للبرمجة وثيقة الارتباط بالموازنة التقديرية . ويمكن أن يفضى أى تعديل فى البرمجة إلى سيل منهمر من ردود الأفعال التى لا يمكن السيطرة عليها ولهذا السبب فإن البرمجة تتسم بوجه عام بالمحافظة الشديدة ، حيث تقتصر التحديدات على النماذج والأشكال مادامت لا تقلب النظام العام رأسا على عقب وتجرى التغييرات

بحذر وتدريجيا . وعلى سبيل المثال فإن إنشاء برنامج تليفزيونى فى الصباح فى ١٩٨٥ على القناة الثانية جاء تقليدا لبرامج مماثلة تبث فى بريطانيا العظمى والولايات المتحدة وقد أثبت فعاليته إلى حد بعيد .

ويبدو أن مركزية البرمجة فى مجال القرارات المتعلقة بالتليفزيون تستجيب لنوع من القصور الذاتى أكثر من استجابتها لعوامل أخرى وهو ما يرجع بصفة أساسية إلى ما يلى :

- أن أولوية البرمجة لها أيضا تأثيرها على الكيفية التى تخطط بها البرمجة : فإن المخططات والنماذج التى تكونها تقتضى التدقيق الصارم فى الوقت الذى تستغرقه جميع المنتجات .
- تتجه الاستفتاءات ودراسات الجمهور إلى صرف القطر عن أى تجديد وتدفع إلى الاستعانة بالوصفات (الطرق) المجرّبة .
- إن المسلسلات يمكن تخطيطها بطريقة عقلانية منطقية ويمكن أن تعتبر بمثابة الابداع الفنى حتى عند المختصين .

كما تهتم البحوث الفرنسية بالجوانب المشتركة فى قنوات القطاعين العام والخاص أى الاستقرار والمحافظة فيما يتعلق باطارات البرمجة التليفزيونية . ونتذكر فى هذا الصدد أن تجربة Finin vest وهى بداية تليفزيون القطاع الخاص فى إيطاليا أخلت الطريق للاستقرار ، ولا سيما بعد أن كان الأمر متعلقا بالبرمجة المضادة والتغيير اليومى للبرامج . وساعات البث . ويقال إن الجمهور المتردد أقل عددا من المتعودين وإن منحنيات المشاهدة بمستوياتها القصوى والدنيا متماثلة فى فرنسا وفى أوروبا وفى الولايات المتحدة . ويتوقف جمهور التليفزيون فى مجموعه العام والشامل على الاتجاهات السوسيولوجية أو الديموجرافية بأكثر مما يتوقف على المنافسة المباشرة مع وسيلة اعلامية أخرى (Salaun ، ١٩٨٩) . ومن جانب آخر فإن جمهور المشاهدة لا يتوقف على العرض فقط وإنما لابد من أن يكون لدى المشاهدين الوقت المتاح للمشاهدة . ويعرف القائمون بالتخطيط أن مؤشرات مشاهدة الجمهور لا تمثل باخلاص تام الأذواق . وتبرز دراسات الجمهور تناقضا لا يمكن تفسيره بمدى الوقت المتاح للمشاهدين :

فالمشاهدون المنتقدون ذوو المستوى الثقافي الأعلى يوجدون في ساعات المشاهدة الأساسية حيث يجرى بث البرامج الشعبية . وعلى عكس ذلك فإن جمهور البرامج « الصعبة » والطموحة يتكون في أغلبيته من مشاهدات أقل تشددا فيما يتعلق بالمضامين ويكون مستواهن التعليمي مرتفعا إلى حد ما (Salaun ، ١٩٨٩) .

ويشكل التوافق بين مدى الوقت المتاح للمشاهدين وعرض البرامج أساس أية استراتيجية للبرمجة . وقد اخترع ميشيل سوشون M.Souchan وهو باحث يدرس منذ ما يربو على العشرين عاماً سلوك الجمهور الفرنسي جهازاً آليا للقياس سماه DIP اختصارا للكلمات التالية باللغة الفرنسية Dispouibilité - Interet - Préférence ويزعم أنه يمكن عن طريق هذا الجهاز احتساب أفضل أوقات مشاهدة برنامج ما : أي الوقت الذي يقدر فيه على اجتذاب أكبر عدد ممكن من المشاهدين . ويرى سوشون أن هناك حقيقتين تتجابهان ، حقيقة عالم الاجتماع Sociologue وحقيقة القائم بالتخطيط : فعالم الاجتماع (مثل Bourdieu) ينشد معرفة بماذا يختلف الجمهور عن بعضه . وعلى العكس من ذلك فإن القائم بالتخطيط يعرف

« أنه لا يوجد جمهور واحد للتليفزيون وإنما يوجد نوعان من الجمهور فأولئك يشاهدون كثيرا ثم هناك الذين . يشاهدون وقتا محدودا [...] ويشاهد الشخص التليفزيون في المتوسط ثلاث ساعات يوميا . ولكن هناك اختلاف كبير للغاية بين الأشخاص .

وإن ثلث الفرنسيين فقط هو الذي يستوعب ثلثي الحجم الاجمالي للمشاهدة في حين أن الثلث المكون من « صغار المشاهدين » لايمثل سوى ١٠٪ من ساعات المشاهدة » .

(Souchan ، ١٩٩٠)

وعندما تتمثل مهمة القائم بالبرمجة في المزاوجة بين مدى الوقت المتاح للمشاهدين ومدى إتاحة البرامج فعندئذ يمكن الحديث عن برامج التدفق وبرامج الرصيد المخزون . ويركز هذا التصنيف على العلاقة الزمنية بين البرامج (البث المباشر والبث غير المباشر) لكن عندما تتم المطابقة بين تقسيم اليوم إلى فترات مختلفة وبين الإنتاج المتاح فإن القائم بالتخطيط يفكر من زاوية البعد الرأسي والبعد

الأفقى فالتليفزيون فى بعده الرأسى ووفقا لقول أحد مدراء العموم (الذى ربما استشهد بمفهوم « تليفزيون الشاعرالغنائى » الذى وصفه Harttey و Fiske ، ١٩٧٨) ، أشبه بميدان فى قرية تجرى على ساحته مشاهد عديدة بدءاً من الموسيقيين والشعراء الجوالين (الترو بادور) حتى المشاهد الجنسية بما فى ذلك مباريات الملاكمة أما فى البعد الأفقى فإن البرمجة تنشد الانتظام والمواءمة بين الإنتاج وتدفق البرامج . ويرى Salaün (١٩٨٩) أنه هناك ثلاثة قوانين لتفسير هذه العلاقة التى قاسمها المشترك هو ترشيد التكاليف وتعويد المشاهدين .

- قانون المسلسلات : توقع البرامج فى امتدادها الزمنى .
- قانون اللصق : المراهنة على مزج الصور واللقطات ذات الأصول المختلفة للحد من المخاطر المرتبطة بأسلوب أو مصدر وحيد .
- قانون الشهرة : استغلال الوصفات التى تحقق نجاحا إلى أن يتم استنفادها .

وبالاضافة إلى البعدين الرأسى والأفقى هناك البعد التنافسى ويتبدى هنا من جديد سببان يبرران اعتبار استقرار البرمجة بمثابة الفضيلة الأكثر مدعاة للتقدير . وفى المقام الأول : المنافسة التى تجبر القائمين بالتخطيط على اتباع بعض القوانين : الحفاظ على الجمهور المتبقى من البرنامج السابق ، وضع المشاهد من تغيير البرنامج ، الحفاظ على مستوى المشاهدين من أول البرنامج حتى آخره . وفى المقام الثانى : المعلنون الذين ينشدون ثقة المشاهدين بالارتكاز على مبررات عملية .

ويريد المعلنون التأكد من وجود علاقة بين تكلفة بث اللقطة الاعلانية وعدد الجمهور وبالاضافة إلى ذلك فإنهم يحكمون وفقا للأرقام الاجمالية والمحققة . وعلى غرار مايحدث فى وسائل الإعلام الأخرى فإن الحفاظ على الأشكال والنماذج الأكيده بشكل أفضل ضمانة عند المعلنين .

(هـ) إسبانيا : جبهات البرمجة الثلاث

إن دراسة البرمجة فى إسبانيا حددتها جوانب معينة جعلت منها حالة خاصة مختلفة كثيرا عن البلاد الأوروبية الأخرى : مولد التليفزيون فى ظل نظام ديكتاتورى ، ولا مركزية جذرية منذ الثمانينات عبر تليفزيون المناطق ذات الاستقلال الذاتى ،

وتمويل الاعلانات لتليفزيون القطاع العام ، وتعايش ثلاثة أنواع من النظم التليفزيونية في التسعينات (حكومي قومي ، وحكومي مستقل ذاتيا ، وقطاع خاص) .

ولقد تطورت سياسات البرمجة في التليفزيون الأسباني إلى حد ما ، بشكل متواز على صعيد الدولة وعلى صعيد الاستقلال الذاتي . وقد تحددت معالم استراتيجيات البرمجة بفعل المنافسة بين التليفزيوني الحكومي والتليفزيونات التي تمتعت بالاستقلال الذاتي وكذلك بحكم المنافسة التي أتت فيما بعد مع مجيء القطاع الخاص .

ومع ذلك وانطلاقا من واقعين مختلفين للغاية فإن البرمجة اتسمت إلى حد كبير بمعايير تجارية . وفي النصف الأول من الثمانينات فإن Televisión Esponala كان هو القناة الذي كانت نسبة الاعلانات فيه أكبر منها في أي تليفزيون حكومي في البلاد الأوروبية الأخرى ولكن ، وفي نفس الوقت ، كما يشير أحد نقاد التليفزيون في صحيفة El Pais ، فإن :

«تليفزيون إسبانيا لم يتمكن ، في أي وقت من الأوقات ، من أن يخصص بصفة منتظمة ، على مدى العام ، مجالاً مقصوراً على الأفلام التليفزيونية (لا نتحدث عن انتاجه ذاته) ، اللهم إلا تلك التي انتجت على الصعيد القومي (مثل تلك التي أنتجت بالاشتراك مع الصناعة السينمائية) وغطت بعض الفترات المحدودة من وقت الذروة Rrime Time .

(١٩٨٤ ، Orino)

واقتصرت البحوث عمليا على دراسات الجمهور ونادرا ما تجاوزتها وإذا ما تمت المقارنة بين الوضع في أسبانيا وتقاليد البحث التليفزيوني في بريطانيا العظمى أو إيطاليا أو فرنسا فإن الوضع يبدو مؤسفا .

وتسمح دراسة مقارنة لتطور الجمهور وفقا للبرامج التي تتم بثها فيما بين ١٩٧٣ و ١٩٨٤ (Mendez ، ١٩٨٤) بتكوين رؤية شاملة لمراكز الاهتمام الأساسية لبرمجة التليفزيون الإسباني قبل وصول التليفزيونات التي تمتعت بالاستقلال الذاتي .

- حتى عام ١٩٨٠ لم يوجد جمهور القناة الثانية إذ لم تبدأ هذه القناة إلا بعد التوسع في تغطية الإرسال ابتداءً من مبارة كرة القدم العالمية في ١٩٨٢ .
- وحتى عام ١٩٧٨ فإن توقيت البرمجة هو الذي كان يشكل المعيار المهيمن بالنسبة للجمهور . مما يعني أن البرمجة هي نفسها عمليا بكل يوم من أيام الأسبوع وأن الجمهور يختار فترة المشاهدة لا البرامج .

- بدأ يحدث انقسام هام للجمهور عندما استطاعت القناة الثانية بث برامجها .

- عندما بدأت أولوية فترات البث تضعف لصالح المضامين والأنواع فإن كيفية رد فعل الجمهور تفرض مواءمة جدول مواعيد البرامج مع إفساح دور أكبر من التوافق بين المضامين وتوقيت البث :

إن البرمجة المدروسة جيدا على مدى يوم واحد تترك تأثيرها المباشر على الجمهور .

- كلما ازدادت المواءمة بين الوقت المتاح وبين الجمهور كلما تعددت امكانيات حدوث زيادة هامة في الجمهور ، وذلك هو ما حدث مع ساعات نشرات الأخبار التليفزيونية .

- حظيت البرمجة الرأسية بأكبر اهتمام ممكن وأنه بفضل قيام تنسيق أفضل بين البرامج يمكن توفير أفضل ضمانات لمشاهدة الجمهور وسوف يرى المشاهد برنامج ما بسهولة أكبر فيما لو كان قد شاهد البرنامج الذي سبقه .

- يمكن التجاوز عن الأخطاء في البرمجة أو المخاطرة بإطلاق أفكار جديدة أو أنواع غير مسبوقة فيما لو كان من الممكن الاعتماد على قناتين فالقناة الثانية في وسعها استقبال أولئك الذين يهجرون برامج القناة الأولى .

ويكشف فحص مضمون البرامج من جهة عن أن الجمهور يكافىء الأنواع التي تتمشى مع تعريف تليفزيون الخدمة العامة ، ومن جهة أخرى « فإن البرامج التي تنتجها القنوات تعد من بين أفضل البرامج التي تحظى بالقبول ، وبالتالي يزداد عدد الذين يشاهدونها » (Mendez ، ١٩٨٤) . ولا يعد هذا الاتجاه عرضيا إذ أنه يتكرر عمليا منذ مطلع السبعينيات . ومع ذلك لا يبدو أن الدروس المستخلصة من هذه البحوث كان لها أدنى تأثير على استراتيجيات البرمجة التي تقررت فيما بعد .

وشهدت الثمانينيات منافسة شرسة بين القنوات الحكومية والقنوات ذات الاستقلال الذاتي التي اعتبرت بمثابة قنوات معادية أو « قنوات فولكلورية » يتعين تحييدها بأي ثمن (وعلى العكس فإن أحد المديرين في هذه القنوات اعتبر تليفزيون الدولة بمثابة تليفزيون أجنبي) . وكان من نتيجة ذلك وجود نموذج برمجة تنافسية يتسم بالنمط التجاري بالنسبة لهذين النوعين من التليفزيون ، وهو نموذج يسيطر بحكم الواقع على سوق التليفزيون الخاص في التسعينات .

ويوجه النقد ، من جهة أخرى ، وعن حق تماما ، إلى التليفزيون المستقل ليس لأنه* يبرمج شاشاته مستوحيا برامج تليفزيون الدولة فحسب (وغالبا ما يأخذ منه أسوأ ما فيه) بل إنه أيضا يستعيد ويتوسع فى نفس المخططات الثقافية للتليفزيون الأسبانى :

« وهكذا فإن مبادرة المسئولين فى تليفزيون قطالونيا والباسك المتمثلة فى دبلجة الأفلام التليفزيونية مثل دالاس وبثها باللغات المحلية تبدو مثيرة للدهشة . لا لمجرد أسباب استعمارية أو اغترابية ، لأن اللغة الأسبانية الرسمية مثلها مثل لغة قطالونيا أو لغة الباسك تعتبر لغة مستعمرة واغترابية ، ولكن لأنها تعيد بث عرض تليفزيون الدولة ولا تبرز الاختلافات الجوهرية والبدائل التى قد يحق للمرء أن يأمل فيها . وبالفعل فإن البرامج التى تقدم هذه الخصائص تذعن لضرورة انتزاع الجمهور من قنوات تليفزيون الدولة ، لأن التعبير عن هوية لغوية خاصة يشكل الهدف الأول لهذه التليفزيونات » .

(Drnia ، ١٩٨٤)

وثمة اتجاه فى التسعينيات نحو عدم الاستقرار التدريجى فى خريطة البرامج فى النظم التليفزيونية الثلاثة . وفى حين أن تليفزيون الدولة يتردد فى ترجمة مهمته كخدمة عامة إلى برمجته فإن التلفزيونات المستقلة تطبق خريطة برامج مماثلة سواء من حيث فترات البث أو من حيث الأنواع ، خاصة المسلسلات التليفزيونية التى ترجمت إلى مختلف لغات الجماعات المحلية . وتنصب أهم الجهود فى هذه القنوات على إنتاج وبرمجة برامج إخبارية معينة نجاحها مكفول بوجه عام . وفى حين أن التليفزيون المدفوع الأجر" Canal Plus " يهتم ببرامج الرياضة والسينما فإن القناة Tele 5 خصصت لتكون بمثابة تليفزيونية العرض المسرحى الشعبى وتهتم قليلا بالثقافة وبالنوعية وأخيرا فإن القناة Antena 3 تحاول أن تجد مكانا لها بعد فترة من البرمجة غير المؤكدة والرديئة باعتبارها بديل القطاع الخاص لتليفزيون الدولة . وقد أجريت دراسة أشرف عليها J.L. Ibanez (١٩٩٠) عن « الوضع الحالى لبرمجة قنوات القطاع العام والخاص الأسبانى » تناولت مجموع برامج القنوات ونوعيات البرامج فى أوقات الذروة Prime Time وبرمجة مختلف أنواع التليفزيونات المستقلة ، وتقدم تقييما أوليا للفترة التليفزيونية الحديثة :

تتراوح نسبة برامج الترفيه بين ٥٥٪ فى TVE-1 و٧٨٪ فى Tele 5 . ومن بين التليفزيونات المستقلة فإن هذه النسبة تصل فى Tele Madrid إلى ٦٩٪ مقابل ٥٤٪ فى TV3 .

وتحتل البرامج الاعلامية نسبة ٢٧٪ من الوقت فى TVE- 1 فى حين أنها لا تبلغ سوى ١٥٪ فى تليفزيون Galice التى يبدو اهتمامها محدودا بهذا النوع وتحتل مكانة تالية للقناة الخاصة Antena 3 .

أما البرامج الثقافية فإنها تحتل أعلى نسبة فى Canal 33 إذ تبلغ ٤٤٪ مقابل مايقل عن ٤٪ فى TVE -1 . وعلى أى حال فإن التليفزيونات المستقلة تسجل نتائج جيدة بالنسبة لتقديم هذا النوع من البرامج حتى لو كان تقديم البرامج التربوية يكاد أن يكون معدوما من الناحية العملية . وبوجه إجمالى فإن Tele 5 تقدم أقل نسبة من البرامج الثقافية والاعلامية .

وفيما يختص بوقت الذروة Prime Time فإن جميع القنوات تخصيص القدر الأعظم من وقتها للترفيه حتى لو كانت Tele 5 تحتل أعلى نسبة وتأتى قناة 2 - TVL فى أدنى السلم .

وإذا ماتم النظر للأمر من حيث تنويع المضامين والبرامج فإن النتائج التى أسفرت عنها الدراسة تدعو إلى التشاؤم ولاسيما فيما يتعلق بالتصريحات المبدئية التى تصدر عن القنوات المستقلة . وعلى وجه العموم فهناك قدر كبير من التجانس مصدره فلسفة المنافسة التى تقوم على تحالف الجميع فى مقابل تليفزيون الدولة . وإذا ماتعين وجود نموذج للتليفزيون العام المستقل فينبغى البحث عنه بعيدا عن معايير البرمجة والمضامين .

ويشهد الوضع الحالى السائد فى التسعينات فيما يتعلق بحالة البرمجة فى أسبانيا مرحلة استقرار وهو مايرجع إلى الأسباب والعوامل التالية :

- إنشاء رابطة تنظيمية للتليفزيونات المستقلة (FORTA) وهذه الهيئة الجديدة المختصة بتبادل وشراء وإنتاج البرامج عليها أن تضع سياسة برمجة أكثر انسجاما فيما بين التليفزيونات المستقلة .
- القرارات السياسية التى سوف يتخذها التليفزيون الأسبانى Television Epanol فيما يختص بالتمويل والانتاج السمعى المرئى وعلاقته بالتليفزيونات الأوروبية .

- تعيين حدود واستقرار نشاط المؤسسات التليفزيونية الخاصة التى مازالت تربطها استراتيجيات تحالف على الصعيدين المحلى والدولى ..
- درجة تطور التليفزيونات المحلية وخاصة تليفزيون الكابل .
- تطور المشروع الأسبانى الخاص بالبث عبر القمر الصناعى Hispasat الموجه لأمريكا اللاتينية .
- التخلى عن أو الابقاء على السوق الإسبانية للفيديو المحلى .
- التحالفات المحتمل قيامها بين التليفزيونات العامة أو الخاصة والشركاء فى أمريكا الشمالية للقيام بإنتاج مشترك على الصعيد الدولى .
- استقرار نمط التمويل الاعلانى لتليفزيونات إسبانيا والبحث عن أشكال اقتصادية جديدة .

وفيما يتعلق بقنوات التليفزيون العام أو التليفزيون الحكومى أو التليفزيونات المستقلة ، بقاء نموذج مبهم عن عمد يجعلها قريبة من النموذج الليبرالى لاقتصاد السوق فإما هذا أو الاصلاح الكامل للنموذج الحالى الذى يفترض إعادة تحديد وتعريف مفهوم الخدمة العامة والدفاع عنها ودعم هويتها الثقافية فى إطار تفكير دولى له ضرورته لاسيما وأن جميع النظم التليفزيونية تشهد نفس الوضع .

وسوف تحسم جميع هذه الجوانب بطريقة أو أخرى الكيفية التى سوف ترتكز عليها مستقبلا استراتيجيات برمجة التليفزيونات التى تمتلكها الدولة الإسبانية - وسيقول لنا المستقبل ما إذا كانت التليفزيونات العامة ستكون قادرة على إيجاد أشكال وإنشاء هيئات وطنية ودولية بغية تنسيق الانتاج والبرمجة لكى لا تصبح مجرد قنوات لبث برامج أجنبية أو أنها تشترى بسخاء مجموع البرامج ، الأمريكية حاليا والأوروبية أو اليابانية غدا .

قائمة المراجع

ACTION FOR CHILDERN'S TELEVISION, Newtonville : MA, 1978 .

ADLER R. et alii, *The effects of television advertising on children : review and recommandations*, Lexinton Books, Lexintion, Mass., 1980.

ADONI H., COHEN A.A., MANE S., (1985) , " Social reality and television news" , in *Mass Communication Yearbook*, n° 5.

ADORNO T., (1990) " La télévision et les patterns de la culture de masse ", in *Sociologie de la télévision: Europe. Réseaux*, n 44/54, Paris, CNET (publié en 1954 in Quartely of Film, Radio and Television, vol. 8).

- (1984), *Modèles critiques*, Paris, Payot.

ALBERT P. et TUDESQ A. - J (1981) , *Histoire de la radio-télévison,* Paris, PUF (Que sais -je ?).

ALLEN (1985) , *Soap Opera,* The Unitversity of North Carolina Press. ALTHUSSER (1969), *Lénine et la philosophie*, Paris, Ed. François Maspero.

ALVARADO (1988) , " La produzione europea Uk", in SIL J.A., *A Est di Dallas,* Tome, VQPT/ REI.

ALVARADO et STEWARD (1985), *Made for television,* Londres, B.F.I. Publishing.

ÁLVAREZ R. (1990), " La mujer y la televisión. De la " chica de la tele " a " Murphy Brown ", *in La dona i mitjans de comunicació, Barcelone,* Mimeo.

ANDERSON D. R. et LOSCH E. P. (1983) , " Looking at television : action or reaction? ", *in Children's understanding of televison: research on attention and comprehension,* New York, Academy Press.

ATKIN C. K. (1978), "Broadcast news programming and the child audience" , *Journal of Broadcasting,* n° 22.

ATTALLAH P. (1984), " The unworthy discourse situation comedy in television " in ROWLAND W.D. et WATKINS B., *Interpreting television,* Beverly Hills, CA, Sage.

BALDI P. (1991), "Sud botle Nord 2 Show a zero", in *Atlante della radion e della*

televizione, Rome, RAI,REI, VQPT.

BANKS L., MAC GHEE C. (1977), " A content analysis of the treatment of black Americans on television ", in *Social Education*, n° 41. Ca

BARTHES (1964), " Rhétorique de l'image " et " Éléments de sémiologie", in *Communications*, n 4, Paris, Seuil.

BEAGLES-ROSS J.et GALT I. (1983) , " Specific impact of radio and television on children's stay comprehension ", *Journal of Psychology*, n° 75.

BEAUD et alii (1991) , " Géomètre contre salitmbanque : la prédominanne de programmation dans la TV française", in *Sociologie de la télévision : France*, revue *Réseaux*, hors série, Paris, CNET.

DECHELLONI G. (éd) (1982) ,*Il mestiere de giononalista. Sguardo sociologico sulle pratiche e sulla ideologica della professione giornalistica*, Naples , Liguori.

BELL P. (1985) , " Drugs as news ", in *Mass Communication Review yearbook*, n ° 5.

BERELSON B. (1952), *Content analysis in communication research'* New York , Glencoe, Ill, Free Press.

BERKOWITZ L. et RAWLING E. (1963), " Effects of film violence on inhibitions against subsequent aggression", in *Journal of abnor-mal and social psychology* , n ° 66.

BERNSTEIN L.J. (1978), " Design attributes of Sesame Street and the visual attention of preschool children", cité par HUSTON A. C. et alii (1983), in MEYER M., *Children and the formal features of television*, Munich, K.G. Saur.

BERTOLINI P. et MANINI M.(1988), *I figli della TV*, Florence, La Nouva Italia.

BETTETINI G. (1990), " L'Italia televisiiva chiama davvero l'Europa?" , in RATH C.D., DAVIS H. H. et alli, *Le televisioni in Europa*, Turin, Fondation G. Agnelli.

BETTETINI G. et FAVVRI P. (1977), Contributi bibliografici ad un progetto di ricerca sui generi televisivi" Rome, RAI (servizio opinioni).

BLUMR. A. et LINDHEIM R. O. (1989), *Programación de las cadenas de televisión en horario de máxima audiencia*, Madrid, IORTV.

BLUMIER J. et GUREVITZ M. (1981), " Politicians and the press: an essay on

role relationship", in NIMMO-SANDERS, *Handbook of political communication*, Beverly Hills, Sage.

- (1987), " The personal and the public. Observations on agendas in mass communication research", in GUREVITCH M.et LEVI M.,*Mass communication yearbook*, vol. 6, Sage.

BOGARD L. (1956), The age of television, New York, Frederick Ungar.

BRUNER J.S (1966) M " On cognitive growth I-II", in BRUNER J.S., OLVER R.R. et GREENFIELD P. M., Studies in congnitive growthe , New Tork , John Wiley.

DRUNSDON Ch . et MORLEY D. (1978), *Everyday television : nationwide*, Londres, B.F. I

BRUNSDON Ch. (1983) , " Crossroads : notes on Soap Operas", in KAPLAN A., *Regarding television*, Los Angeles, The American Film Institute.

BUSCEMA M. (1982), *Analisi semiotica del telegiornale*, 'VPT, n° 48.

CALABRESE D. (1984), " Losreplicantes", in Análisi, n 9, Barcelone, UAB.

CALABRESE D. et alii, (1989), Vuoto a rendere, Rome, RAI,VQPT, n° 48.

CALVERT S . L. et. alii (1982) , " The effects of selective attention to television forms on children's comprehension of content", in *Child development*, n° 53.

CAMPBELL T. et alii (1981), " Communicating more than content :

formal features of children's television programs" in Journal of communication, n° 31.

CANTOR M.et PINGREE (1983) , *The Soap OPERA*, Beverly Hills, CA, Sage.

CARLSON J. M. (1983), " Crime show viewing by pre-adults : the impact on attitudes toward civil liberties", *in Communication research*, n° 10.

CARMIGNANI P. (1983), " Il rapporto tra la domanda e l'offerta nei generi televisivi" , *in Communicazione di massa*, vol.III.

CASATA M. et SKILL P. (1983), *Life on daytime television : turning in american serial drama, Norwood*, NJ, Ablex.

CASCINO A. (1991) ,"Adaptacón a las nuevas televisiones",*in La televisiøn que viene*, Universidad del País Vasco.

CASETTI F. (1984), *L'imagine al plurale*, Venise, Marsilio.

- (1988), *Tra me e te, strategia di coinvoltimento dello spettatore, Rome,* ERI RAI, VQPT 850

CHAR C. A.et MERINGOFF L.K. (1981), " The role of story illustrations: children's story comprehension in three different media". *in Technical report*, Harvard project, Harvard University.

CHOATE T. B. (1980), " The politics of change", in PALMER E. M. et DORR A., *Children and the faces of television: teaching, violence, selling,* New York, Academic Press.

COHEN B. C. (1963), The press, the public and foreign policy, Princenton, NJ, princeton University Press.

COLLINS W. A. (1979), " Children's comprehesion of television content", in WAPTELLA E., *Children communicating : media development of thought , speech, under standing,* Beverly Hills, CA, Sage.

CONNELL I. (1980), Television news and the social contract", in HALL S. et alii, *Culture, media, language,* Londres, Hutchinson University Library .

DAVIS H. H. et alii (1990), *Le televisioni in Europa*, Turin, Fondation G. Agenelli.

DAY J. (1991). " El ejemplo americano", in La televisi6n que viene, Universidad del País Vasco.

DE FLEUR M. L. DENNIS E. E. (1981) , Understanding mass communication, Boston, Hughton Mifflin Company.

DE FOREST L. (1942).Television: today and tomorrow, New York, Dial Press.

DOB A. et MAC DONAID C. (1979), " Television viewing and fear of victimization: is the relationship causal?" *in Journal of personality and social psychology*, n°37.

ECO U. (1972), *La structure absente*, Paris, Mecure de France.

- (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani.

- (1984), "Tipologia della repetiozione", in CASETTI G. *L'imagine al plurale*, Venise, Marsilio.

ECO U. et FABBRI P. (1978), "Progetto du ricerca sull'utilizzazione dell'informazione ambientale", in *Problemi dell'informazione*, n° 4.

ELLIOT P. (1972), *The making of television series. A case study in the production of culture,* Londres, Constable.

ELLIS J. (1982), *Visible fictions,* Londres/Boston, Routledge and Kegan.

EYAL C. H. (1981), " The poles of newspapers and television in agenda settin", in *Mass communication review yearbook,* vol. 2.

FENATI B. (1989), " Cenni storici sul palinsesto nella televisione italiana", in RIZZA N., Costruire Palinsisti, Rome, PAI VQPT n° 97.

FINDAHL O.et ÖIJER B. (1976), *Fragments of reality . An experiment with news and TV visuals,* Swedish Broadcasting Corporation, Estocolmo.

- (1977) , *How important is presentation?* Audience and prógramme research department, Swedish Broadcasting Corporation, Estocolmo.

FISKE J. (1978), *Reading television,* Londres, Methuesn.

FLICHY P. (1990), *Les industries de l'imaginaire,* Grenoble, PUG.

FRIEDLANDER B.Z. et alii (1971), " Suburban preshool children's comprehension of age appropriate information television program, in Child development, n° 46.

GAGLIARDI C. (1987), *Un anno di televisioine. Struttura delle programmazione,* Rome, RAI/Nft Works.

CANS H. (1979), *Deciding what's news. A case study of CBS evening news, NBC nighty news, Newsweek and Time,* New york, Pantheon Books.

GARITAONAIDIA C. (1986)," La estructura de la programación y la importación de programas en las televisiones de Europa Central", in *Análisi,* n ° 10/11, Barcelone, UAB.

GERBNER G. et alii (1969), *The analysis of communication content,* New York, Wiley.

- (1971), *Violence in TV drama. A case study on symbolic functions,* PA The Annenberg School, University of Pennsylvania.

- (1977), " TV violence profile n 8 :the highlights", *in Journal of communication,* n° 27.

- (1980). " The " mainstreaming " of America ; violence profile n 11 " , *in Journal of communication,* n 30.

GIBBONS J. et alii (1986), " Young children's recall and reconstruction of audion and audiovisual narrations", in *Child development*, n° 57.

GIBSON J. (1979), *The ecological approach to visual perception, Boston,* Houghton Mifflin.

GITLIN T. (1987), " Prime Time ideology : the hegemonic process in television enterainment ", in NEWCOMB H. *Television: the critical view,* New York / Oxford, Oxford University Press.

GLASGOW MEDIA GROUP (1977), *Bad news*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

GLASGOW UNIVERSITY MEDIA GROUP (1980), *More bad news,* Londres, Routledge and Kegan Paul.

GLYNN E. (1965), " Television and the american character. A psychiatrist look at television", in WILLIAM et ELLOT, *Television impact ofn american culture,* East Lansing, Mich.

GOFFMAN E. (1987), *Façons de parler*, Paris, Minuit.

GOLDBERG M.E. et GORN G. J. (1983), " Behabioral evidence of the effects of television food messages on children". in *Journal of consumer research* , n° 9.

GONZALES REQENA J. (1988), *El discurso televisivo,* Madrid, Cátedra.

GRANDI R. (1983), " Il rapporto tra la domanda e l'offerta nei generi televisivi, in *Communicazione di massa,* bol. III.

GREENBERG B. (1985), *Life on television content analysis of* US TV *drama,* Norwood, Ablex.

HALL S. (1973), " Encoding and decoding in the television discourse", repris en 1980 in *Culture, media, Language, Londres,* Hutchinson.

HALLORAN J. Z (1970), *The effects of television,* Londres, Panather Books Limited.

HANEY C. et MANZOLATI J. (1980), " Television criminology : network illusions of criminal justice realities", in ARONSON E., *Reading about the social animal,* San Francisco, Freeman.

HAYES D. C. et KELLY S. B. (1984), " Young children's processing of television: modality differences in the retention of temporal relations", in *Journal of*

experimental child psychology, n°38.

HENRY M. D. et RYNNE H. J.(1984), " Offensive vs defensive TV programming strategies", in *Journal of advertisin research*, n°24.

HIMMELWEIT H. et alii (1958), *Television on the child: an empirical study of the effects of television on the young*, Oxford, Oxford University Press.

HOFFNER C. et alii (1988), "Children's understanding of a televised narrative,in *Communication research*, vol. 15, n° 3.

HOLSTI O. R. (1969), *Content analysis for the social sciences and humanities*, Reading, Mass : Addison Wesley Publishing Co.

HOUGH A. (1981), " Trials and trials and tribulations :thirty years of Sitcom", in ADLER R., *Understanding television*, New York, Praeger.

HUSTION A. C. et alii (1981), "Communicating more than content: formal features of children's television programs", *in Journal of communication*, n°31.

- (1983), The forms of television: effects on children's attention, comprehension and social behavior", in MEYER M., *Children and the formal features of teleision*, Munich, L.G. Saure.

HUTCHINSON T. (1946), *Here is television :your window to the world*, New York, Dial Press.

IBANEZ J . L. (1990), " Estado actual de la programación en las televisiones públicas y privadas", Valencia, conferencia en Mimeo.

JACKSON-BEECK M. et MEADOW R. G. (1979), " Content analysis of television communications events", in *Communication research*, n° 3.

JAKOBSON R. (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.

JOHANSSON G. et JOHANSSON G. (1980), "Event perception, in *Annual report of psychology*, n° 31.

KARZ E. et FOULKES D. (1969), The use of the mass media as " escape" : clarification of a concept, in *Public opinion quartelrly*, n°26.

KATZ E.et alli (1974), "Media functions in wartime : the Israeli home front in october 1973", in BLUMIER J.et KATZ E., *The uses of mass communications*, Beverly Hills, CA, Sage.

KATZ E. et LIEBES T. (1984) ," Decoding Dallas : notes from a crosscultural

study", *in Intermedia*, vol. 12.

KIPPAX S. et MURRAY J.P. (1977), "Using television : programme content and need gratification", in *Politics*, n° 12.

KIPPER P. (1986), "Television camera movement as a source of perceptual information", in *Journal of broadcasting and electronic media*, vol. 30.

KLAPPER J. (1960) , *The effects of mass communication*, New York, Glencoe, Ill, Free Press.

KRIPPENDORF K. (1990), *Metodología de análisis de contenido*, Barcelone, Páidos.

LASSWELL H. (1927), *Propaganda technique in th World War*, New York, Knopf.

LAZARFELD P.F. et KATZ E. (1955), *Personal influence : the part played by people in the flow of mass communications*, New york, Free Press.

LE DIBERDER A.et COSTE- CERDAN N. (1988), *Briser les chaînes : introduction à l'après télévision*, Paris, La Découverte.

LEFKOWITZ et alii (1972), *Growing up to the violent : a longitudinal study of the development of aggression*, New York, Pergamon.

LEMON J. (1977), " Women and the Blacks on Prime Time television", in *Journal of communication*, n° 27.

LEVY C. (1990), " L'immagine europea della televisione: il passaggio della TV tradizionale alla neo-televisione in Gran Bretagna" , in *La televisioni inEuropea*, Turin, Fondation G. Agenelli.

LIEBERT R. M. et BARON R. A. (1972), Short term effects of televised aggression on children's aggressive behavior" ,in MURRAY J. P. et alii, *Television and social behavior (vol. 2); Television and social learning*, Washington D.C.US Government Printing Office.

LINNÉE O. (1971), " Reactions of children to violence TV",Stockholm, Sverige radio audience on program research department.

LIVOLSI M. (1983), " Consumo e gradimento dei generi televisivi", in *Communicazione de massa*, vol III.

MACCOBY E.E. (1963), " Television: its impact on school children", in *Public opinion quarterly*, n° 18.

MAC COMB M. E. et SHAW D.L.(1976), " Structuring the "unseen environment", in *Journal of communication*, vol. 26, n° 2.

MAC COMB M.E. (1981), "Setting the agenda for agenda setting research", in *Mass communication review yearbook*, vol. 2.

MAC COMB M.E. et STONE G.C. (1985), " Tracing the time long in agenda setting ", in *Journalism Quarterly*, vol. 58. n° 1.

MAC LUHAN M. (1968), *Comprendre les médias*, Paris, Mame Seuil.

MAC QUAIL D. et alii (1972), " The television audience : a revised perspective", in *Sociology of mass communication*, Londres, Penguin, Harmondwworth.

MANCINI P. (1985), Videopolitica, Turin, Eri.

MANHEIM J.B. (1976), " Can democracy survive television?", in *Journal of Communication*, vol 26, n°2

MARCUSE H. (1968), *L'homme unidimensionnel*, Paris, Minuit.

MART'IN SERRANO M. (1982), " La influencia social de la televisión : fuentes y motodos de estudio", in *Revista Espanola de investigaciones sociológicas*, (REIS).

MARTINEZ A. (1989), *Televisión y narratividad*, Valence, Université de Valence.

MATTELART A. (1987), *Le carnaval des images : la fiction brésilienne*, Paris, La Découverte.

MENDEZ J. L. (1984), " La investigación de audiencia en el contexto de una nueva televisión", in *Journadas de televisión autonómica*, DIP de Aragón.

METZ C. (1977), *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE.

MEYER M. (1983) , *Children and the formal features of television*, Munich, K. G. Saure.

MOEGLIN P. (1986), " Une scénographie en quête de modernité: des nouveaux traitements de l'impage au journal télévisé", in *Réseaux*, Paris, INA/La Documentation Française.

MONACO J. (1981), How *to read a flim*, New York Oxford, Oxford University Press.

NEALES. (1980), *Genre*, Londres, British Film Institute.

NEISSER V. (1967). *Cognitive psychology,* New York, Appletion.

NEWCOMBH. (1974), *The most popular art* , **New York, Anchor Press** Doubleday.

NOBLE G. (1975), *Children in front of the small screen,* Londres, Constable.

NORDENSTRENG K. et VARIS T. (1974), *Television traffic ; a one way street ?* ,Paris, Unesco Press.

NOVAK M. (1981), " Television shaps the soul", in ADLER R. P., *Understanding television,* New York, Praeger.

O'BRYANT S. et CORDER-BOLZ C. R. (1978), " Black children's learning of work roles from television commercials", in *Psychology reports,* n°42.

PALEY W. (1979), *As it happened : a memoir,* New York, Doubleday.

PATTERSON T. (1980), " The role of mass media in the presidential campaign : the lesson of 1976", in Items, n° 2.

PATTERSON T. et MAC CLURE R. (1976), *The unseig eye. The myth of television power in national politics,* New York, Potman.

PEREZ ORNIA J. (1984), " Hacia una alternativa de modelo de televisión autonómica", in *Jornadas de televisión autonomica,* DIP de Aragón.

PETERSON R. C. et THURSTONE L.L. (1993), *Motion pictures and the social attitudes of children* , New York, McMillan.

PEZDEK K. et STEVENS E. (1984), " Children's memory for auditory and visual information on television", in *Developmental psychology,* n 20.

PIAGET J. (1986), *Psychologie de l'intelligence,* Paris, A. Colin.

POZZATO M. P. (1992), *Dal gentile pubblico all'auditel, Rome,* Nuova ERI RAI.

PROPP V . (1974), *Morfología del cuento,* Madrid, Fundamentos.

RICE M. L. (1979), " Television as a medium of verbal communication" in *American psychological association,* New York.

RICE M. L. et WAPTELA E. (1981), " Television as a medium of communication : implications for how to regard the child viewer", in *Journal of broadcastin,* n° 25.

RIZZA N . (1986) , *Immagine di televisione. Strategia di orientamento del*

consumo televisivo, Turin, REI.

- (1989), *Costruire palinsisti,* Rome, RAI VQPT n 97.

ROBERTSON T. S. et ROSSITER J. R. (1974), " Children and compercial persuasion : an attribution theory anaylsis", in *Journal of consumer research,* n° 1.

ROBINSON T. S. (1976), " Towards defining the function of television", in RUBINSTEIN E. A. et alii, *Television and social behavior,* vol. 4.

ROSENGREN K. E. (1981) , *Advances in content analysis,* Beverly Hills, CA, Sage.

ROSITI (G. 1982), " La ricerca sull'informazione giornalistica: fráipotesi macrosociologica e problemi metodologici" in AA. VV., *Diritto all'informazione e manipulazione televisiva*, Trieste, Trieste Consult.

ROSSITER J. R. (1981), " Research on television advertising's general impact on children: Amercian and Australian fundings", in ESSERMAN J. E., *Television advertising and children,* New Tork, Child research servive.

ROWLAND W. D. et WATKINS B. (1983), *Interpreting television,* Beverly Hills, CA, Sage.

RYDIN I. (1983), " How children understand television and learn it : a Swedish perspective", in MEYER M. , *Chidren and the formal features of television,* Muich, K.G. Saur.

SALAUN (1989),À *qui appartient la télévision* ?, Paris, Aubier.

SALOMON G. (1979), *Interactionof media, cognition and learning* , San Francisco, Jossey-Bass.

SARTORI C. (1989), La grande sorella, Milan, Modadori.

SCHRAMM W. (1960), *Mass communication,* Urbana, University of Illionis Press.

-(1965), " L'influence de la télévision sur les enfants et les adolescents, in *Études et documents d'information,* n 43, Paris, Unesco.

SCHRAMM W., LYLE J. et PARKER E. (1961) , *Television in the lifes of our children,* Standford, Standford Universit Press.

SEMLACK W. D. et WILLIAM W. J .(1978), " Structural effects of TV coverage of

political agendas", in *Journal of communication*, n°28.

SIGNORELLIN . (1990) , " Television's mean and dangerous world", in *Cultivation analysis*, Newbury Park, Londres / New Delhi, Sage.

SILJ . A . (1988), *A Est de Dallas*, Rome, VQPT / ERI.

SMART E. A. (1952), "Women's Christian temperance union", in *US house committee on interstate and foreign commerce*, FCC subcommittee.

SMITH R. et alii (1985), " Yoyng children's comprehension of montage," in *Child development*,vol. 56.

SMYTHE D. (1977), " Communication: Blindspot of western marxism", in *Canadian journal of political and social theory*, vol.1, n° 3.

SOUCHON M. (19900, " Un public ou des publics?, " in *Communications*, n° 51, Paris, Seuil.

STONEMAN Z .et BRODY G. H. (1983), " Peers as mediatr of television food advertisements aimed at children", in *Developmental psychology*, n° 17.

TAN A. (1978), " Evaluation of newspapers and television by Blacks and Mexican-Americans", in *Journalism quarterly*, n° 55.

- (1985), *Mass communication therories and research*, New York, MacMillan.

TEGLER P. (1982)," The day time serial : a bibliography of scholary writing, 1943- 1981", in *Journal of popular culture*, n° 16.

TORCHI A. (1989), " Palinsesi a confronto", in *VQPT*, décembre.

TUCHMANF, (1989), *La producción de la noaticia*, Barcelone, Gili.

TURK P. (1979), " Children's television advertising : an ethical mores for business and government", in Journal of advertising,n° 8.

ULLMANS. (1979), *The interpretation of visual motion*, Cambridge, MIT press.

VARIS T. (1985), *Inaternational frolw of television programs*, Paris, Unesco Press.

VATTIMO G. (1990), *La société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer.

V'ERONE. (1981), *Construire l'événement*, Paris, Minuit.

VILCHES L. (1983), *La lecutral de la imagen*, Barcelone, Paidós.

- (1984), "Play it again, Sam", in Análisi, n° 9, Barcelone, UAB.

- (1989), *Manipulación de la información televisiva*, Barcelone, Paidós.

- (1991), " Factores que conditionan la parilla de programmación", in *La television que viene*, Universidad del País Vasco.

VACKMAN D. et WARTELLA E. (1977), " A review of cognitive development theory and research on children's responses to television', in *Communication Research*, vol. 4 , n° 2.

WARD S. (1972)," Effects of television advertising on children and adolescents", in RUBINSTEIN, COMSTOCK et MURRAY, *Television and social behavior*, vol. 4.

WARD S. et alii (1977), *How children learn to buy : the develompment of consumer*, Beverley Hills, CA, Sage.

WILLIAMS R. (1974), *Television, technology and cultural form*, New York, Schoken Books.

WILLIAMS W. Jr. (1985), " Agenda setting research", in DOMINICK J.et FLETCHER J.E. *Broadcasting research methods*, Boston/ Londres / Sindey / Toronto, Allyn and Bacon.

WOLF M. (1981), *Tra informazione e evaisone : i programmi di intratenimento*, Rome, ERI RAI VQPT, n° 36.

- (1987), *La investigación de la comunicación de masas*, Barcelone, Paidós.

ZETTL H. (1973), *Sight sound motion : applied media aeshetics*, Belmont, CA, Wadswoth.

ZILLMANN D.et WAKSCHLAG J. (1985), " Fear of victimization and the and the appeal of crime drama", in ZILLMANN D. et BRYANT J., *Selective exposure to communication*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum.

ZUCKER H. (1978), " The variable nature of mass media influence", in RUBEN B., Commriction yearbook ,n ° 2, Bew Brunswick.

ZUCKERMAN M. et alii (1978), " Children viewing of television and recognition of commercials", in Child development, n° 49.

- (1980) , " Television viewing, children's reading and related classroom behavior", *in Journal of communication*, n° 30.

المحتويات

	الصفحة
مقدمة	3
الفصل الأول – منشأ النقد التليفزيونى	7
الفصل الثانى – العنف والتنشئة الاجتماعية من خلال التليفزيون	19
الفصل الثالث – البحوث الخاصة بالأشكال والتقنيات التليفزيونية فى برامج الأطفال	49
الفصل الرابع – الإيديولوجية التليفزيونية	71
الفصل الخامس – أشكال الخطاب المتلفز	81
الفصل السادس – بقاء الديمقراطية	97
الفصل السابع – صناعة الواقع	113
الفصل الثامن – الأحلام والكوابيس	127
الفصل التاسع – سياسيات البرمجة وآثارها	147
المراجع	173

المشروع القومى للترجمة

العنوان	المؤلف	المترجم
١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي

٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلي حاكم

٧٤ – صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومي

٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش

٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم

٧٧ – تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين

٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي

٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمري

٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوي

٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	ت : محمود السيد علي

٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالي

٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة

٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	ت : عبد الرازق بركات

٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقي	ت : أحمد فتحي يوسف شتا

٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العناني

٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقي شتا

٨٩ – الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين

٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك

٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح

٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين

٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب

٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوي

٩٥ – مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف

٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط

٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي

٩٨ – الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ

٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل

١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام توميسون	ت : إبراهيم فتحي

١٠١ – النص الروائي (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو

١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبي	ت : عز الدين الكتاني الإدريسي

١٠٣ – قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس

١٠٤ – أوبرا ماهوجني	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوي

١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل

١٠٦ – الأدب الأندلسي	د. ماريا خيسوس روبييرامتي	ت : أشرف علي دعدور

١٠٧ – صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدي

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي   مجموعة من النقاد   ت : محمود على مكى

١٠٩ - حروب المياه   جون بولوك وعادل درويش   ت : هاشم أحمد محمد

١١٠ - النساء في العالم النامي   حسنة بيجوم   ت : منى قطان

١١١ - المرأة والجريمة   فرانسيس هيندسون   ت : ريهام حسين إبراهيم

١١٢ - الاحتجاج الهادئ   أرلين علوى ماكليود   ت : إكرام يوسف

١١٣ - راية التمرد   سادى بلانت   ت : أحمد حسان

١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع   وول شوينكا   ت : نسيم مجلى

١١٥ - غرفة تخص المرء وحده   فرجينيا وولف   ت : سمية رمضان

١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)   سينثيا نلسون   ت : نهاد أحمد سالم

١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام   ليلى أحمد   ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال

١١٨ - النهضة النسائية في مصر   بث بارون   ت : لميس النقاش

١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق   أميرة الأزهرى سنبل   ت : بإشراف/ رؤوف عباس

١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط   ليلى أبو لغد   ت : نخبة من المترجمين

١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية   فاطمة موسى   ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال

١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان   جوزيف فوجت   ت : منيرة كروان

١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية   نينل الكسندر وفنادولينا   ت: أنور محمد إبراهيم

١٢٤ - الفجر الكاذب   جون جراى   ت : أحمد فؤاد بلبع

١٢٥ - التحليل الموسيقى   سيدريك ثورپ ديڤى   ت : سمحه الخولى

١٢٦ - فعل القراءة   ڤولفانج إيسر   ت : عبد الوهاب علوب

١٢٧ - إرهاب   صفاء فتحى   ت : بشير السباعى

١٢٨ - الأدب المقارن   سوزان باسنيت   ت : أميرة حسن نويرة

١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة   ماريا دولورس أسيس جاروته   ت : محمد أبو العطا وآخرون

١٣٠ - الشرق يصعد ثانية   أندريه جوندر فرانك   ت : شوقى جلال

١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)   مجموعة من المؤلفين   ت : لويس بقطر

١٣٢ - ثقافة العولمة   مايك فيذرستون   ت : عبد الوهاب علوب

١٣٣ - الخوف من المرايا   طارق على   ت : طلعت الشايب

١٣٤ - تشريح حضارة   بارى ج. كيمب   ت : أحمد محمود

١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)   ت. س. إليوت   ت : ماهر شفيق فريد

١٣٦ - فلاحو الباشا   كينيث كونو   ت : سحر توفيق

١٣٧ - مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية   جوزيف مارى مواريه   ت : كاميليا صبحى

١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف   إيڤلينا تارونى   ت : وجيه سمعان عبد المسيح

١٣٩ - پارسيفال   ريشارد فاجنر   ت : مصطفى ماهر

١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار   هربرت ميسن   ت : أمل الجبورى

١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية   مجموعة من المؤلفين   ت : نعيم عطية

١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل   أ. م. فورستر   ت : حسن بيومى

١٤٣ - قضايا التنظير في البحث الاجتماعي   ديريك لايدار   ت : عدلى السمرى

١٤٤ - صاحبة اللوكاندة   كارلو جولدونى   ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث   كارلوس فوينتس   ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء   ميجيل دى ليبس   ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة   تانكريد دورست   ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)   إنريكى أندرسون إمبرت   ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس   عاطف فضول   ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية   روبرت ج. ليتمان   ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)   فرنان برودل   ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى   نخبة من الكُتاب   ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة   فيولين فانويك   ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت   فيل سليتر   ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر   نخبة من الشعراء   ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى   جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو   ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين   النظامى الكنوجى   ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)   فرنان برودل   ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية   ديفيد هوكس   ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة   بول إيرليش   ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى   اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا   ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة   يوحنا الآسيوى   ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع   جوردن مارشال   ت : مجموعة من المترجمين
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)   چان لاكوتير   ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب   أ . ن أفانا سيفا   ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل   يشعياهو ليفمان   ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور   رابندرانات طاغور   ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة   مجموعة من المؤلفين   ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية   مجموعة من المبدعين   ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق   ميغيل دليبيس   ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد   فرانك بيجو   ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس   مختارات   ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال   ولتر ت . ستيس   ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء   ايليس كاشمور   ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية   لورينزو فيلشس   ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية   توم تيتنبرج   ت : جلال البنا

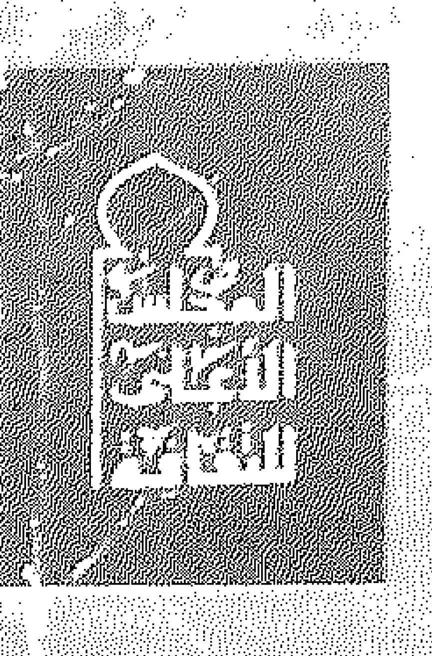
(تحت الطبع)

الجانب الديني للفلسفة
الولاية
مختارات من الشعر اليوناني الحديث
چان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
العنف والنبوءة
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
أنطوان تشيخوف
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
فن الرواية
ما بعد المعلومات
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علماً جديداً
مختارات من النقد الأنجلو - أمريكى
النقد الأدبى الأمريكى
موت الأدب
عن الذباب والفئران والبشر
العولمة والتحرير
علم اجتماع العلوم
الكلام رأسمال
محاورات كونفوشيوس
رحلة إبراهيم بيك
قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان
شتاء ٨٤
الشعر والشاعرية
ديوان شمس
عامل المنجم
مصر أرض الوادى
الدراقيل أو الجيل الجديد
سحر مصر
أسفار العهد القديم

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٠٦٣ / ١٩٩٩

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 186 - 2)



LA TÉLÉVISION DANS LA VIE

LORENZO VILCHES

كان التليفزيون فى بدايته نظام بث للإشارات ولاستقبالها . ولم يكن أحد يعرف أبداً فيما يمكن أن يُستخدم . ولم يبين مخترعوه وظيفته ، كما أن المجتمع لم يحدد إطاره القانوني ، ولم تكن لدى أحد من الناس أى فكرة عن استعماله .

من هنا ، فإن هذا الكتاب يسعى إلى أن يستعرض آثار التليفزيون منذ اختراعه حتى يومنا هذا ، ويستهدف تقديم بانوراما عامة لأهم الدراسات النظرية والتجريبية التى أسفرت عنها البحوث الدولية المتعلقة بتأثير التليفزيون .

كما يعد بمثابة تأريخ للتأثير الاجتماعى للتليفزيون ، بيد أنه لايزعم تقديم عرض تاريخى للدراسات ، وإنما يسعى بالأجدى إلى رسم خارطة للآثار ومجالات موضوعاتها الأساسية من خلال تطور نظريات ومنهجيات البحث . ومع ذلك لم نتخل عن استعراض المشاكل الملموسة التى تؤثر على عالم التليفزيون ومضاعفاتها الاجتماعية .

وفى النهاية يبرز هذا الكتاب ، فى تعبيرات عامة ، جانبين أساسيين فى نظرية آثار التليفزيون ، أولا : التخلى التدريجى عن الطرق والأساليب التجريبية والكمية لصالح البحث الأكثر اهتماما بضرورة دراسة التليفزيون ليس باعتباره موضوعًا (أو شيئًا) فى حد ذاته ، وإنما بالأحرى فى علاقته بالمجتمع وبوسائل الإعلام الأخرى ، وفوق كل ذلك فى علاقته بوسائل الاتصال الجماهيرى عامة ، وثانيا : العلاقة الثابتة بين التليفزيون والعلوم التجريبية والإنسانية التى تميز تاريخ وسائل الإعلام بأسره .